PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

81

ARTE

CELLINI: *Ricordi normanni e federiciani a Roma* - GRASSI: *Un disegno di Guido Reni* - BRUGNOLI: *Inediti del Gaulli* - GRISERI: *I bozzetti di Luca Giordano per l'Escalera dell'Escorial*

Antologia di Artisti
Appunti

SETTEMBRE

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1956

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/paragone_1956-09_7_81

PARAGONE

Rivista di arte figurativa e letteratura

diretta da Roberto Longhi

ARTE

Anno VII - Numero 81 - bimestrale - settembre 1956

SOMMARIO

PICO CELLINI: *Ricordi normanni e federiciani a Roma* - LUIGI GRASSI: *Un disegno di Guido Reni* - MARIA VITTORIA BRUGNOLI: *Inediti del Gaulli* - ANDREINA GRISERI: *I bozzetti di Luca Giordano per l'Escalera dell'Escorial*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Inediti di Gaspare Traversi* (A. Ghidiglia Quintavalle) - *Tre opere del Traversi a Castell'Arquato* (M. Gregori)

APPUNTI

Gaudenzio Ferrari e il 'Parallelfaltenstil' della Germania Meridionale (Georg Weise) - *Storia di una statua fittile* (Pico Cellini)

Acetilene XIV (Italo Cremona)

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Raffaello Causa, Mina Gregori,
Roberto Longhi, Ilaria Toesca, Carlo Volpe,
Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura

*

Prezzo del fascicolo artistico	L. 600
Prezzo del fascicolo letterario	L. 400
Abbonamento alla sez. Arte	L. 3300
Abbonamento alla sez. Letteratura	L. 2000
(estero L. 4500 e L. 3000)	
Abbonamento cumulativo	L. 5000
(estero L. 7000)	

PICO CELLINI

RICORDI NORMANNI E FEDERICIANI A ROMA

Già prima che Arnolfo venisse a Roma, chiamatovi a dar mano ai tanti lavori che si erano intrapresi e che si aveva in animo di fare, era da tempo in atto quella grandiosa revisione del patrimonio edilizio della Chiesa, alla quale la volontà di Innocenzo III aveva dato un singolare vigoroso impulso; onde proprio in quegli anni si vide trasformato l'aspetto della città, quasi si perseguisse un piano regolatore a lunga scadenza che sembrò apprestarla alle venture folle dei pellegrini.

Lotario Conti, avanti di essere il gran pontefice Innocenzo III, s'era già distinto per la sua abilità ed operosità nella curia, al tempo di Celestino III, contemporaneamente a Cencio Savelli, finanziere generale e compilatore tra l'altro del *Liber Censuum*. Vanno riferite al complesso dei lavori fatti a quei tempi due porte di bronzo al Laterano: una nel chiostro, datata del 1196, e l'altra nell'oratorio di S. Giovanni Evangelista annesso al Battistero, datata dell'anno prima, entrambe fuse dai fratelli Pietro e Uberto da Piacenza per ordine di Cencio camerario.

Quest'ultima porta, che reca una decorazione a graffito sugli specchi delle valve bronzee e anche una figurina a rilievo, unico residuo delle parti in aggetto che pure la decorarono, benché citata e nota, non è stata fin qui messa in luce in tutta la sua importanza [1]. Quei graffiti, che rappresentano la facciata laterale di San Giovanni stretta tra due torri campanarie e il prospetto della porta Asinaria, affrontati nei riquadri superiori, e in quelli inferiori due porzioni di un medesimo edificio con due ordini di archi, stanno lì, innanzi tutto, a significare che questi furono i lavori salienti fatti al tempo di Celestino III, quando Lotario Conti era nella curia al suo fianco e Cencio Savelli camerario /*tavole* 1 *a*, 1 *b*, 2 *a*, 2 *b*/. Ed è pure chiaro che per la porta Asinaria, essendo opera preesistente, si trattasse solo di un ripristino; ma per l'edificio ad archi, che è, come vedremo, un ampliamento del palazzo Lateranense, e per la facciata laterale di S. Giovanni, comparendo in entrambi un'ampia centina di arco acuto, si trattava invece di nuove fabbriche. Ed è di

questi edifici che interessa intendere, da quel che resta, il pristino aspetto e soprattutto puntualizzare il divenire in Roma delle nuove forme architettoniche.

È noto come nelle basiliche romane il transetto sia stato una delle parti più soggette a continue trasformazioni, volendosi funzionalmente adattare quell'ambiente alle nuove necessità del culto. E tenendo presente che ogni volta che si parla di rifacimenti o restauri nello stile elogiastico della Chiesa, al 'reparavit' o al 'restauravit' è quasi sempre aggiunto un 'a fundamentis' che non poco confonde le idee, non meraviglia come per la maggior parte dei casi non sia facile stabilire il tempo dell'apparire di questo elemento, che sembra costantemente immesso di nuovo nell'edificio e poi sviluppato in epoca successiva. In S. Giovanni si può fissare la data del pontificato di Celestino III per l'ultima amplificazione di questa porzione della basilica, ragionevolmente considerando che la facciata delineata sulla porta di bronzo è appunto quella terminale del transetto stesso: soluzione di facciata secondaria sul transetto che si trova in forma del tutto simile in chiese coeve di Francia e d'Inghilterra. Nel prospetto, che si vede sulla porta genericamente profilato nel gusto lombardo-normanno, la caratteristica saliente è di presentare oltre le due torri e l'alta cuspide, un arco acuto iscritto in essa, com'era nella facciata di Santa Maria di Fossanova e come meglio vediamo nel San Rufino di Assisi e nel Duomo di Spoleto, ripristinato appunto sotto Innocenzo III. Il quale, come è noto, riaffermava in quegli anni il dominio della Chiesa nella Marca di Ancona, nel Ducato di Spoleto e nella Contea di Assisi.

In San Giovanni l'arco acuto incluso nella cuspide riposava su due colonne dai capitelli a foglie uncinate, con un alto slancio che ci richiama l'arco d'ingresso del campanile di Gaeta /*tavola* 3 *a*/ dove si conserva la firma del maestro marmorario romano Nicola d'Angelo, che qui in San Giovanni appose il suo nome al portico demolito della facciata principale e alla cattedra dell'abside.

Questi dati di fatto, di cui è sin qui sfuggita la semplice correlazione, permettono di rilevare con più aderente comprensione proprio nel transetto di S. Giovanni altri elementi, ancora efficienti, di quel gusto arabo-siculo che informa il campanile di Gaeta. All'esterno, nel coronamento delle due pareti lunghe, dove poggia il tetto, in una complicata cornice a doppio ordine di archetti sovrapposti, i superiori intrecciati in cotto poggianti su mensoline di marmo e gli infe-

riori trilobati in grigio peperino, anch'essi su mensoline di marmo bianco, è riaffermato il gusto delle frastagliate cornici di Nicola d'Angelo, ove è ricercato un effetto di colore e di movimento */tavola 3 b/*.

Nelle gesta di Innocenzo III si riporta come questo pontefice, dopo aver fatto riedificare gran parte del palazzo presso San Pietro, con soggiorni, servizi e cappelle, lo circondasse di mura munendone di torri difensive le porte d'accesso. Similmente al Laterano inseriva nuove fabbriche nel complesso del palazzo pontificio, rafforzandone per ogni dove le parti cadenti, ponendo: 'undique circa palatium affirmatum coxas altas et amplas quas vulgariter scontros appellant' [2]. Di questi speroni rimaneva traccia ancora sino al 1886, ai lati dell'abside costantiniana e lungo il transetto, come può vedersi in fotografie del tempo */tavola 4 a/*.

Innocenzo III fece ancora lavori nell'aula concistoriale 'consistorium fecit pavimentari et gradus marmoreos ad eiusdem ascensum', dove tenne il famoso concilio per la riunione della Chiesa d'Oriente. Benché la porta bronzea sia del tempo di Celestino III, si può ritenere che le fabbriche in essa ricordate dovessero essere proseguite sotto il pontificato del successivo pontefice Innocenzo III, rivelando a pieno quei caratteri siculo-normanni che informano quanto fu sotto di lui edificato; come può vedersi nella parte innocenziana dei palazzi Vaticani ultimamente rimessa in vista dai restauri del De Campos [3], dove le mura perimetrali sono elevate con file regolari di tufelli: sistema costruttivo che ritroviamo nelle due torri fiancheggianti la facciata minore di San Giovanni. Questo genere di architettura, che dové rispondere al gusto austero del committente, ha evidente e peculiare il carattere difensivo dell'architettura 'normanna', che in Roma ebbe il suo culmine nell'eccelsa Torre dei Conti, elevata da Riccardo Conti fratello di Innocenzo III, per tenere a rispetto il popolo e l'arroganza dei baroni.

Tralasciando altre opere, un rapporto con il meridione può essere ancora lumeggiato dalla fontana, di cui tornerò a parlare diffusamente in fine, che fu costruita in quei tempi o in quelli immediatamente successivi di Onorio III, dinanzi alla facciata di S. Maria Maggiore; fontana in cui fu messa in opera una vasca di porfido che si può ritenere di fattura medioevale o meglio arabo-sicula, come lo sono le arche porfiretiche dei re normanni e quella di Federico II e come credo lo siano i due identici cantari di porfido, uno sulla tomba del Cerchi in Assisi, l'altro ad Amalfi, e varie cose ancora di

minor conto [4]. E gioverà pure richiamare alla memoria il lungo soggiornare del pontefice a Terracina, e come i Normanni fossero vassalli della Chiesa, e Federico II pupillo di Innocenzo III e discepolo di Cencio, poi Onorio III. Infine da un curioso elenco (Nicolai III et Onorii IV introitus et exitus) del maggio 1285, già pubblicato dal Lauer, si sa che allora si riparò di nuovo in più luoghi il palazzo Lateranense, destinando una certa somma 'pro faciendo aptari duo ostia ad palatium novum et ad aulam camerarii', per cui si viene ad avere conferma di quel *Palatium Novum* del tempo di Celestino III e di Innocenzo III, che abbiamo visto sommariamente delineato ad archi acuti sulla porta di bronzo. Circa la facciata laterale di San Giovanni, essa fu in seguito modificata al tempo di Bonifacio VIII, quando Arnolfo architettò la Loggia delle Benedizioni sul prospetto adiacente all'aula concistoriale: allora la facciata fu coronata di una cornice a vela, rivestita di mosaico, simile a quella dell'Aracoeli e delle altre chiese che allora si riabbellirono [5].

Alla visione che si è cercato di restituire della facciata minore di S. Giovanni, quale era al tempo di Innocenzo III, resta da aggiungere la considerazione dell'abside ancora costantiniana, che, circondata dall'ambulacro di Leone I, sporgeva a due diverse quote dal transetto. La decorazione interna di quest'abside, che fu demolita e ricomposta nelle sue parti essenziali sotto il pontificato di Leone XIII, è legata al nome di Nicola IV, che venendo in Roma dalle natie Marche, vi portava un sentimento educato alla cultura veneto-adriatica ed una tenera e commossa pietà francescana.

Sua prima cura fu quella appunto di riparare il mosaico di S. Giovanni, ove volle reverentemente rispettata e ricollocata in situ la parte miracolosa con il busto del Salvatore. Tutta la superficie musiva, come è noto, fu allora rielaborata dal Torriti, che ebbe a collaboratore fra' Iacopo da Camerino. Il Torriti, come a S. Maria Maggiore, altro lavoro a lui commesso da Nicola IV, firmò nel catino, in una specie di piccola epigrafe, nell'estremo limite di destra. È interessante notare come più in basso, nella fascia tra le finestre sempre nel lato destro, sia rappresentata la figura di un vecchio frate, mentre in ginocchio punta il compasso su di una tavola bianca, poggiata sul terreno nell'atto di tracciare un semicerchio. Questa figura che non è certamente il ritratto del Torriti, e che è posta nel luogo più degno, in rispondenza a quella del mosaicista fra' Iacopo da Camerino, è da ritenere un ricordo in effigie dell'architetto anonimo, che aveva riat-

tato l'abside rincocciandone di nuova cortina l'esterno, riducendola a quella caratteristica forma poligonale, con paraste cilindriche angolari ed archi iscritti in esse, che fu ripetuta nell'abside di S. Maria Maggiore, quale possiamo ancora vedere in un'incisione del 1640 */tavola 4 b/*, riprodotta nell'opera del De Angelis; in cui lo sviluppo dell'alzato e delle paraste angolari si gode in tutto il suo slancio, di pretto timbro cistercense.

Nella stampa, sul lato destro dell'abside, svetta un'esile torretta scalare, oggi occultata dal rivestimento in travertino del Rainaldi, che c'indica il luogo dell'antico accesso all'ambulacro superiore, che girava dietro al vecchio catino, che fu demolito al tempo di Nicola IV. Nessun documento infatti si trova a giustificare l'opinione corrente che con la composizione del nuovo catino musivo, al di là dello spazio del vieto ambulacro semicircolare, si realizzasse allora anche uno spostamento in avanti del muro perimetrale esterno, che a mio avviso restò al suo posto con le sue cinque aperture originarie che poterono assumere quell'intelaiatura architettonica esterna assai prima degli abbellimenti musivi [6]. Né mai trovo sia stato considerato che nel braccio destro di quello stretto ambiente detto impropriamente transetto di Nicola IV, ma che già esisteva avanti il suo pontificato, si accedesse ab antiquo alla veneratissima riproduzione del Presepe, oggetto di particolare pietà per Innocenzo III e per Onorio III, che poi dal Fontana fu trasferita integra nel 1586, con grande artificio di macchine, al centro della cappella Sistina [7].

Rimane l'interrogativo sull'identità personale dell'architetto del paramento esterno delle due absidi, del quale solo sappiamo per certo che appartenne alla famiglia francescana; ed anche si può credere che Nicola IV, primo dei francescani asceso al soglio pontificio, volesse in S. Giovanni glorificare, insieme con i recenti Santi Francesco e Antonio, anche gli artisti che illustravano l'ordine, e che qui avevano lavorato. Circa lo stile, considerando la nitida scansione delle superfici dai rivestimenti ben connessi, si comprende che l'anonimo architetto doveva essersi formato nell'ambito dei costruttori di Fossanova, e aveva pure accolto nella sua opera certo gusto orientale per le superfici polimentate, che ritroviamo nella porta innocenziana di S. Tommaso in Formis, di Jacopo di Cosma, e nella facciatina di S. Antonio, di poco posteriore; per cui si è indotti a pensare che questi sia realmente stato più prossimo ai tempi di Innocenzo III che non a quelli di

Nicola IV, vigendo in lui quella felice commistione di cistercense e di orientale che in Castel del Monte, a Capua ed altrove viene definita federiciana.

Un nome di architetto di tal fatta potrebbe essere quello di frate Elia, rispondendo al tempo, ai luoghi e alle preferenze artistiche che egli dovette avere, nonostante sia il suo nome divenuto quasi leggenda, per l'accanita faziosità dei suoi nemici e per la sistematica cancellazione di ogni traccia e memoria che a lui poteva riferirsi.

Eppure questi, già Podestà d'Ancona[8], era stato tra i primi e più celebri compagni del Serafico, che lo pose nel 1217 a capo della missione francescana in Siria; e a lui si dovette l'organizzazione delle successive missioni africane ed asiatiche. Dopo aver accompagnato S. Francesco nella visita dei luoghi santi, tornò con lui in Italia nella primavera del 1221, ed essendo venuto a mancare Pietro Catani, fu designato in suo luogo vicario e tale rimase fino al 1227. Alla morte del Santo, si dedicò con tutta la sua energia ed attività ad erigere la duplice chiesa d'Assisi, che condusse avanti sin verso il 1239, quando come ribelle fu scomunicato.

Egli, che in precedenza era stato invitato da Gregorio IX presso Federico II per cercare un accomodamento, essendone divenuto amico, in quell'ora di turbamento si rifugiò da lui; finché, ritiratosi a Cortona, eresse ancora una chiesa a S. Francesco e l'annesso piccolo convento, ove morì nel 1253, pacificato con la Chiesa. La sua attività religiosa, politica, letteraria ed alchimistica è stata oggetto delle più varie e curiose indagini: non così l'attività artistica, della quale pure il biografo fra' Mariano da Firenze aveva raccolto e chiaramente tramandato l'importanza: 'Helias de Cortona, frater Minor, in ipsa arte (architecturae) famosus, mirabilem ecclesiam cum conventu S. Francisci de Assisio et de Corthone extruxit, ac arces plurimas et fortilia per regnum Sicilie ab rogatu Frederici imperatoris, postquam ei adhesit, cui familiaritate nimia, tam ex hac arte, quam ex sapientia sua, et familiaritate quam habuerat cum beato Francisco, erat coniunctus'[9].

Con la 'damnatio memoriae' di Elia andava perduto il Crocifisso che egli aveva fatto dipingere a Giunta Pisano nel 1236 con ai piedi la sua effigie supplichevole; anche per il mosaico di S. Giovanni in Laterano c'è ricordo di una manomissione attribuita con spirito di parte a Bonifacio VIII. Il Waddingo riferisce come, appena eletto, Bonifacio mandasse muratori a sgranare le tessere dei santi francescani dal

catino lateranense; e non è azzardato pensare che invece proprio in quell'occasione venisse abrasa la scritta che accompagnava la figura del frate architetto Elia, che la nota mitezza d'animo di Nicola IV, di famiglia ghibellina e benevolo persino con Cecco d'Ascoli, aveva permesso che lì si ponesse.

Uscendo ora dalle congetture, dalle leggende e dagli atti di fede, in cui tuttavia può persistere il profumo della verità, vediamo come si possa far rivivere l'immagine originaria della fontana di S. Maria Maggiore attraverso alcune sparse memorie.

Fuggito da Firenze per la peste del 1450, Giovanni Rucellai se la spassò un mondo percorrendo Roma a cavallo, a visitarne i monumenti e a fruire ad un tempo nelle basiliche delle indulgenze del Giubileo. Amante di marmi rari, ne prese nota in un suo taccuino di viaggio, dove, dopo la descrizione di quelli che si vedono nell'interno dalla basilica di S. Maria Maggiore, aggiunge di aver veduto: 'Item, fuori nella piazza dirimpetto alla porta di mezzo, uno vaso di porfido di un pezzo ritratto a modo di tazza in su colonnette, che il diametro può essere braccia 4 in 5' [10]. In una delle sale di Paolo II in Palazzo Venezia, nel noto fregio ad affresco della fine del XV sec. /*tavola* 5 *a*/ sono rappresentate alcune fontane, che furono suggerite al pittore dalle poche e rare, esistenti al suo tempo a Roma. Una di queste mostra per l'appunto la grande tazza di porfido poggiata su colonnine, con le basi immerse in una più ampia vasca quadrangolare di lastre marmoree, in cui guazzano e scherzano alcuni amorini. Al contrario sulla piazza di S. Maria Maggiore, sussiste proprio al posto indicato dal Rucellai, su una larga pedana quadrata, una più modesta fontana dalla vasca oblunga, così disegnata dal Maderno per far posto all'alta colonna con la statua della Vergine. Il vecchio ma molto ben conservato e prezioso monolite di porfido, venne allora incamerato nei Palazzi apostolici; ma non fu dimenticato dai canonici di S. Maria Maggiore, i quali tanto fecero che dopo circa due secoli lo riebbero 'IURE CURIONATUS ADTRIBUTO', come è scritto a lettere di bronzo dorato nel coperchio che il Valadier vi fece sopra, quando il grande bacino fu riutilizzato come fonte battesimale della basilica /*tavola* 5 *b*/.

Che questo bacino di porfido sia proprio quello visto dal Rucellai non vi è dubbio perché le misure da lui date tornano, e la modanatura è esattamente quella della fontana finta in porfido su colonnine di marmo bianco nell'affresco di palazzo Venezia. In una stampa riprodotta nella già citata

opera del De Angelis, si vede l'insieme della colonna con al piede la fontana del Maderno completa dei suoi ornamenti /*tavola* 6 *a*/: al calice centrale di tipica forma tardo-bizantina, che ancora rimane al posto e che a mio vedere è l'unica parte riutilizzata della vecchia fontana /*tavola* 6 *b*/, erano stati messi a lato due draghi borghesiani che gettavano l'acqua, i quali nella loro funzione sostituirono, per ragione araldica, due leoni che io vado sostenendo da anni essere quelli da me ritrovati nel Giardino Borghese /*tavole* 7 *a*, 7 *b*, 8 *a*, 8 *b*/. E le seguenti ragioni mi sembrano probative: questi leoni furono evidentemente creati per gettar acqua, come si vede dalla conformazione della bocca e dal foro praticato sin dall'origine in essa; e a Roma, all'infuori che in questo complesso cantaro, da me idealmente ricostruito al centro del demolito quadriportico di S. Maria Maggiore, non si rinviene per essi altra possibile collocazione. Siccome è poi provato che il vaso porfiretico fu spogliato proprio da Paolo V, quale altra provenienza se non dalla fontana distrutta potrebbero avere i due leoni nel giardino del Cardinal nipote? Questi, avido incettatore di marmi, non disdegnò insieme ai pezzi classici e barocchi anche i paleocristiani, i medioevali e quelli della rinascenza, come appare a chi voglia distinguere nell'ancor confuso calderone della raccolta borghesiana.

Ultimamente il Prof. Kaschnitz[11], a proposito di un supposto ritratto di Federico II, si è giovato di una delle fotografie dei leoni per stabilire un'identità di fattura tra i corposi bioccoli che costituiscono la capigliatura della testa ora ritrovata a Lanuvio e la criniera ferina, non rammentando o non condividendo la mia idea circa la possibile provenienza; egli afferma tout court che furono portati dal Laterano, senza indicare per altro da dove cavi la notizia. Credo comprendere che l'abbia dedotta dal noto disegno di Martino Hemskerk, dove ai lati della porta della facciata minore di S. Giovanni, di cui ho già ampiamente parlato, si scorgono due leoni fuori opera, che io invece, per trovarsi essi proprio ai lati degli stipiti della porta, sarei indotto a ritenere stilofori, di un protiro dismesso. D'altra parte la mia vecchia opinione che questi leoni provengano proprio dalla fontana di S. Maria Maggiore s'è consolidata sempre più col tempo. Considerando e mettendo insieme i vari pezzi rinvenuti, ne è venuta fuori la ricostruzione di un monumento organico per stile e funzionalità, secondo uno schema compositivo diffuso nel meridione d'Italia. Rammento le due

trascurate fontane di Ravello e di Minori */tavole* 9 *a*, 9 *b*/, importantissime per la collocazione degli animali che gettano acqua, posti in entrambi i casi nel bacino più ampio su basi isolate, ai lati dello stelo con il gioco d'acqua centrale; che in Ravello sgorga da una tazza simile a quella rimessa in opera a S. Maria Maggiore. In più, attraverso la descrizione del Rucellai e la coeva rappresentazione dell'affresco, il motivo del bacino mediano, sostenuto da colonnine poggianti in una specie d'impluvio recintato viene a chiarire assai bene il mistero dell'archetipo della fonte perugina; perché è assolutamente certo che fra' Bevignate, quando architettò per la sua città la fonte di piazza, guardò a Roma come a Roma guardava quando, nel dare inizio alla fabbrica di S. Maria d'Orvieto, assumeva l'impegno che questa sarebbe riuscita 'AD INSTAR SANCTAE MARIAE MAJORIS DE URBE'.

Al momento di realizzare la fontana, per carenza di materiali di spoglio e difficoltà di trasporto, le grandi vasche della fonte perugina furono di necessità risolte poligonali, utilizzandosi le lastre antiche che la generosità di Carlo d'Angiò aveva lasciato asportare dal Foro Romano.

Ma di questo e di altre cose dirò quando verrò a palesare in pieno quanto in molti anni di ricerche ho rinvenuto su fra' Bevignate; e allora spero di far ricredere del tutto l'illustre ufficiale relatrice delle arbitrarie recenti manomissioni della fonte perugina [12].

NOTE

[1] Vedi: P. Toesca, *Storia dell'Arte Italiana*, *Il Medioevo* (Torino, 1927), I, p. 1106. Circa la decorazione a rilievo, ritengo che la figurina superstite rappresenti la Chiesa, in rispondenza a una della città di Roma già nel vano della porta Asinaria. Anche negli archi degli specchi inferiori campeggiavano figure erette pure a rilievo, come si comprende dai fori dei perni che le sostenevano.

[2] Gesta Innocentii tertii (A. Mai, *Specilegium Romanum*, t. VI, n. 6, paragr. 49).

[3] D. R. de Campos, *Relazione II*, *La torre dugentesca*, pp. 32-34, in 'Rendiconti della Pont. Acc. Rom. d'Archeologia' nel triennio 1945-48.

[4] S. Bottari, *La tomba di Federico II*, in 'Commentari', Anno II, 3-4, pp. 162-168. Per il vaso porfiretico sulla tomba del Cerchi prossima all'ingresso della basilica inferiore, tra le varie leggende sulla provenienza, penserei credibile quella che lo indica come il vaso posto nell'atrio da frate Elia per raccogliere le offerte, e che fu rovesciato da fra' Leone.

[5] P. Cellini, *Di fra' Guglielmo e di Arnolfo* in 'Bollettino d'Arte' (1955), III, p. 228.

[6] G. Biasiotti, *Una descrizione della basilica di S. Maria Maggiore nel sec. XII*, in 'Atti del III Congresso Naz. di Studi Romani' (1946), III, p. 360: 'In absida vero Sanctae Mariae est cathedra pontificalis in medio

sub vitrea, quae quinque sunt in absida. Haec absida nimis pulchra de musivo est effecta. Nam videtur a pluribus pisces ibi in floribus et bestiae cum avibus, inter chorum et altare'. Il Cecchelli nel recente suo volume (*Mosaici della basilica di S. Maria Maggiore*, Torino, 1956) riassume le precedenti opinioni, dando a p. 325 (n. 71) la conclusione che la descrizione 'è sempre anteriore a Nicola IV, perché l'abside di Nicola IV ha soltanto quattro finestre'. Quest'errore deriva dall'avere il Biasiotti datato troppo per tempo questa descrizione di S. Maria Maggiore, che si trova aggiunta in un libretto polemico sulla supremazia della Chiesa Lateranense, che può datarsi a mio avviso del tempo d'Innocenzo III, essendo descritte in esso le tombe dei papi che furono sepolti in Laterano fino a Celestino III incluso. È chiaro che il motivo decorativo dei 'pisces in floribus et bestiae cum avibus' non ha senso in un catino, ma è tipico per una volta anulare svolgentesi 'inter chorum et altare'. Essa poggiava da un lato sul muro perimetrale con le cinque finestre, e all'interno sulle quattro colonne di porfido sostenenti, come giustamente pensò il De Rossi, la calotta del catino, che in antico si raccordava all'arco trionfale di Sisto III. Quando, al tempo di Nicola IV, il Torriti rifece il mosaico nel nuovo catino arretrato, chiuse con la scena della Dormitio Virginis la finestra centrale, ricalcando nella mandorla di luce, dietro la figura di Cristo che raccoglie l'animula, la sagoma della finestra ad arco acuto che allora venne colmata.

[7] *Narrazione del modo tenuto in trasportare la Cappella Vecchia del Presepe intera*, in *Castelli e Ponti di maestro Nicola Zabaglia*, in Roma, MDCCXLIII, p. 21, tav. LIII.

[8] P. Giangiacomi, *Ancona e l'Italia contro Barbarossa* (Ancona, 1927), pp. 334-339.

[9] Fra' Mariano da Firenze, *Tractatus Provinciae Tusciae*, foglio 68 A, in *Biblioteca Bio-bibliografica della Terra Santa*, del P. G. Golubovich, t. I, p. 116.

[10] *Il Giubileo dell'anno 1450 secondo una relazione di Giovanni Rucellai*, in 'Archivio della Società Romana di Storia Patria' (1881), IV.

[11] G. Kaschnitz-Weinberg, *Bildnisse Friedrichs II. Von Hohenstaufen*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* (1953-54), Band 60-61, pp. 7-8.

[12] Il disappunto dimostrato dal Prof. P. Toesca, per la rimozione del fastigio dei grifi e leoni dalla fonte perugina (*Il Trecento*, pag. 228, n. 29) fu da me condiviso, ribadito e spiegato con molti argomenti tangibili (*Della Fontana Maggiore di Perugia*, in 'Paragone', n. 15, 1951, pp. 17-22) ai quali la Nicco-Fasola oppose solo un 'no comment' in una nota (*La fontana di Arnolfo*, in 'Commentari' 1951, II, fasc. 2, p. 102, n. 2). Avrei voluto insistere quando l'autrice incappava nei rigori del de Francovich, che mi tolse ogni iniziativa (G. de Francovich, Recensione del libro della N. Fasola, *La Fontana di Perugia*, Roma, 1951, in 'Commentari' 1952, III, fasc. III, pp. 226-230; G. Nicco-Fasola, *Ancora della Fontana di Perugia*, in 'Commentari' 1952, III, fasc. IV, pp. 309-312; G. de Francovich, *La Fontana di Perugia, pomo della discordia*, in 'Commentari' 1953, IV, fasc. I, pp. 67-71).

LUIGI GRASSI

UN DISEGNO DI GUIDO RENI

In occasione di una Mostra monografica come quella del 1954 a Bologna, dedicata a Guido Reni, il tema difficile dei rapporti tra il pittore bolognese e il Caravaggio, non poteva non riproporsi alla riflessione critica. Infatti, il tema stesso costituisce un nodo fondamentale del percorso reniano, rientrando tuttora, e insieme concludendo, i quesiti concernenti la formazione dell'artista.

Vero è che, alla Mostra, mancava il testo pittorico più famoso, anzi determinante, per una approfondita discussione su l'argomento: la 'Crocefissione di San Pietro' già alle Tre Fontane, poi nella pinacoteca Vaticana. Ma, trattandosi di un'opera notissima: a dirittura di un luogo di riferimento obbligatorio della letteratura artistica antica e moderna, nei confronti dell'approccio al Caravaggio da parte di Guido, la continua citazione di quel dipinto poteva formularsi tranquillamente, senza pericolo di fraintendimenti. E così è stato fatto. Né sono mancate le osservazioni intelligenti o, comunque, meditate, in proposito. Non direi tuttavia che l'argomento dell'incontro tra il Reni e il Caravaggio resulti adesso trasferito su di un piano interpretativo gran che diverso, rispetto ai termini della sua tradizionale impostazione. E i termini, in sostanza, si riducevano — e si riducono — ad un fondamentale riconoscimento: che, *nella* '*Crocefissione di San Pietro*', Guido Reni abbia inteso fornire la dimostrazione di come si potesse 'trascrivere' in chiave classicista e, dunque, superare, il *naturalismo* — perentorio, e però senza 'decoro', e 'non ideale' — del Caravaggio.

Può ben darsi che il noto passo del Malvasia [1], concernente il preciso proposito del Cavalier d'Arpino, di servirsi del Reni 'per far anche contraposto al Caravaggio suo dichiarato nemico', pecchi piuttosto per eccesso. Sta in fatto però che, giunto a Roma (verosimilmente nel 1601) insieme all'Albani, Guido cerca esplicitamente e coraggiosamente il confronto con il Caravaggio, tramite una consapevolezza che senz'altro è profondamente critica. Il Bellori scrive, a proposito del 'Martirio di San Pietro', che Guido volle cimentarsi nel metodo naturalistico caravaggesco, 'alternando la sua bella Idea per brev'intervallo con fine di mostrare il suo talento' [2]. E che, intanto, questa intenzione dimostrativa ci sia stata,

da parte del Reni, mi sembra innegabile. Ma non si trattava soltanto di esibire il proprio talento nella pratica appropriazione della 'maniera' caravaggesca 'cacciata e scura' (Malvasia). Sarebbe far torto, tra l'altro, all'impegno morale di Guido, alla sua probità di pittore. In realtà, l'intenzione del Reni dovette essere più ricca e complessa: dimostrare che ad una severa obbedienza e aderenza, nei confronti del 'naturale', non si opponeva, era anzi possibile armonizzarvi l'esigenza classicista del 'decoro', che il nobile principio dell'Idea esprime.

Credo che un creato dell'Accademia degli Incamminati non avrebbe potuto intendere diversamente. Si trattava, in altri termini, di accettare le possibilità implicite in un più stretto contatto con quella verità naturale, di cui pure i Carracci predicavano la validità. Ma tali possibilità Guido forse avvertiva come un diverso e rischioso tentativo: quello di giovarsi, cioè, dell'esperienza caravaggesca, per dimostrare — si è detto — che, a patto di sentirsi *giuditioso imitatore*, anche il più deciso e partecipante accostamento visivo al *vero* avrebbe potuto realizzarsi senza per questo compromettere irrimediabilmente i dogmi classicisti. Probabilmente il Passeri interpreta le intenzioni stesse di Guido, trasferendole tuttavia al d'Arpino; il quale avrebbe pregato il pittore bolognese che s'ingegnasse di dipingere il quadro delle Tre Fontane 'nello stile del Caravaggio quanto alla forza del chiaro, e scuro, e che procurasse con la nobiltà della sua idea di superar quello nella maestà, e nel decoro' [3]. Dunque: metodo caravaggesco da un lato (maniera 'tinta con gran forza'), ma *superamento* classicista, dall'altro.

Che tale dovesse essere, all'incirca, la 'volontà d'arte' (in senso individuale, e non collettivo riegliano) di Guido Reni, in quella occasione, mi sembra indubbio. Importa più che, non ostante questo significato meditato e mentale, questo accostamento *critico*, intenzionale, al Caravaggio, che caratterizza il 'Martirio di San Pietro', il Reni abbia saputo offrirci un'opera degnissima e compiutamente realizzata. Si direbbe veramente che il momento riflessivo, o giudicante, del pittore nell'atto di stabilire il rapporto di sé col mondo naturalistico caravaggesco, non ostacola anzi facilita il processo di unificazione di contenuti figurativi così discosti da un temperamento come il suo, profondamente classicista. Così non si tratta già di un comportamento 'letterario', di un vagheggiamento di motivi che si fa poesia; ma di una esperienza linguistica, che Guido 'sente' profondamente e

moralmente di dover realizzare, come un passaggio obbligato del proprio percorso pittorico. Si tratta, insomma, di un processo dall'interno all'esterno nella costruzione di un dipinto; della 'autocritica' di un pittore intesa a chiarire e risolvere il rapporto di sé rispetto ad una determinata e diversa coltura, in questo caso quella caravaggesca [4]. E tutti gli elementi, *in primis* i disegni, possono contribuire e insieme facilitar la rievocazione approssimativa dei termini, e sopratutto dei modi e momenti di questo provarsi ed esercitarsi del pittore bolognese sul terreno culturale medesimo di proprietà del Caravaggio.

Tali premesse mi sembrano opportune. Infatti: se è vero che altri dipinti di Guido Reni registrano il precedente *giuditioso* della sua esperienza caravaggesca, nessuno, al pari del 'Martirio di San Pietro', potrebbe a buon diritto rappresentarne il vertice; ossia il momento di più intensa e meditata partecipazione dell'artista bolognese a quel fondamentale evento che è stato il suo 'incontro' con i dipinti già pubblicati in Roma dal molto discusso genio lombardo. Nessun dubbio, infatti, che il dipinto già alle Tre Fontane presuppone necessariamente i precedenti caravaggeschi del 'Martirio di San Matteo' nella Cappella Contarelli, e della 'Crocefissione di San Pietro' in Santa Maria del Popolo. I più diretti termini di riferimento al Caravaggio sono appunto questi.

Meno rilevante mi sembra un'altra circostanza: se cioè Guido Reni, optando per l'iconografia tradizionale della 'Crocefissione di San Pietro', con la figura dell'Apostolo verticalmente appesa alla croce a testa in giù, abbia tenuto presente la prima redazione perduta, quella passata al Cardinal Sannesio, della omonima Crocifissione del Caravaggio per Santa Maria del Popolo. A parte il fatto che, a proposito di questo dipinto perduto, e del *pendant* della 'Crocefissione di San Paolo', il Baglione dica che il Caravaggio li aveva *lavorati in un'altra maniera* — che è diverso dal dire: secondo una diversa *invenzione* —; il tema iconografico prescelto dal Reni (che effettivamente trova riscontri con il 'Martirio di San Pietro' ascritto al Saltarello all'Hermitage, e con l'altro del Rubens giovane a Cologne) non giova molto alla interpretazione reniana dell'approccio al Caravaggio. Perché il ragionamento iconografico — cui il Friedländer crede tanto [5] — non può in definitiva sostituirsi ai più interni problemi dello stile.

E ragionevolmente come un problema di stile, era stato trattato il rapporto Reni-Caravaggio dal Kurz, nel suo

lungo saggio del 1937 [6]. Dove si legge che l'interesse del Reni nei confronti del Merisi si dirige anzitutto sulla conquista di un metodo pittorico, quello caravaggesco, basato su di un *Gesamtkolorit* chiaroscurale in funzione plastica; salvo ad intenderlo in chiave classicista, tramite una concezione compositiva di ordine intenzionalmente geometrico. E di fatto la 'Crocefissione' alla Vaticana obbedisce esplicitamente allo schema geometrico del paradigma piramidale.

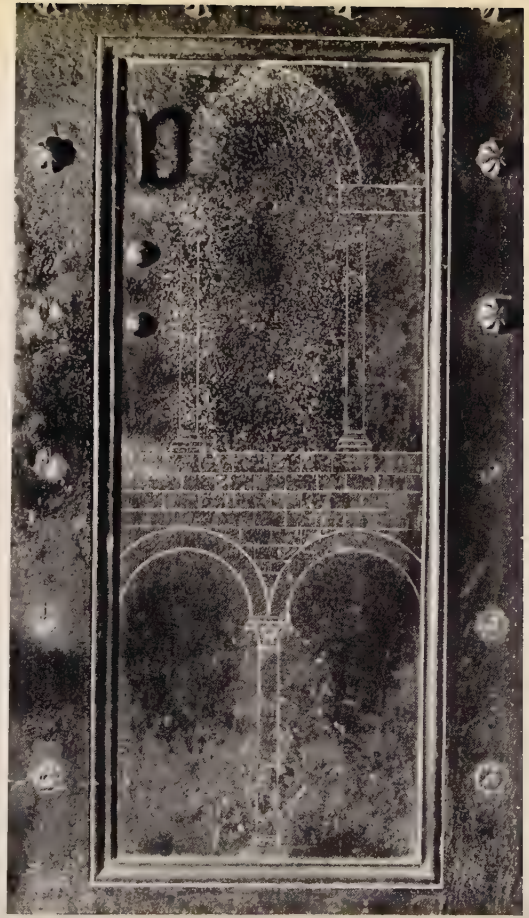
Ma dopo che taluno, in seguito, era persino arrivato a negare, invero imprudentemente, la consistenza della relazione intercorrente tra Guido Reni giovane e il Caravaggio [7], è stato senz'altro un bene che l'avvenimento eccezionale della Mostra del 1954, abbia invece offerto l'occasione di riaffermare intanto il carattere fondamentale di quella relazione. Tuttavia, dicevo inizialmente, non mi pare che ci troviamo di fronte ad un imposto del problema diverso da quello tradizionale. Probabilmente la ragione si è che, nella fattispecie, l'antinomia *classico-naturalistico* è stata spesso intesa rigidamente, senza storicizzarla. Così, per esempio, Cesare Gnudi [8], premesso giustamente il carattere fondamentale dell''incontro' tra il Reni e il Caravaggio; e considerando irrilevante decidere se l'incontro medesimo abbia il valore di un 'omaggio', o non piuttosto quello di una 'polemica', ritiene che l'interpretazione del Caravaggio, dovuta a Guido, consista nel mettere in luce 'quanto alla base della stessa forma caravaggesca vi è di classico, isolandolo e spogliandolo di ogni accentuazione o « volgarità» naturalistica'. Evidentemente, il concetto di *classico* viene qui inteso staticamente, al modo di una categoria astrattamente 'isolabile'. Penso invece che la disposizione, interiormente classicista, di Guido lo sollecitasse attivamente a ricercare la possibilità di imprimere un significato concretamente 'classico'; o meglio: a cercar di risolvere dinamicamente entro i limiti di una visione essenzialmente classica, contenuti *anche* estremamente naturalistici. Il che rappresenta l'inverso; o comunque, è diverso.

In definitiva, anche Giulio Carlo Argan [9], dopo avere intuito molto bene che, nella 'Crocefissione di San Pietro', 'il Reni non intende affatto correggere né attenuare, ma piuttosto irrigidire, chiudere il tema caravaggesco in una formula anche più severa', non storicizza i concetti di *classicità*, *moralità*, *cultura*, *naturalismo*. In altre parole, in questa maggiore castigatezza di Guido, conseguente al contatto col Caravaggio, sarebbe da ravvisare la configurazione ancor più severa di quell'*ideale morale*, che il Reni doveva scorgere al

1 a - *Porta bronzea: particolare con l'antica facciata sul transetto*

1 b - *Porta bronzea: particolare con la porta Asinaria*

Roma, San Giovanni in Laterano



2 a, b - *Porta bronzea: particolari del palazzo lateranense*

Roma, San Giovanni in Laterano

3 a - *Campanile*

Gaeta, Cattedrale

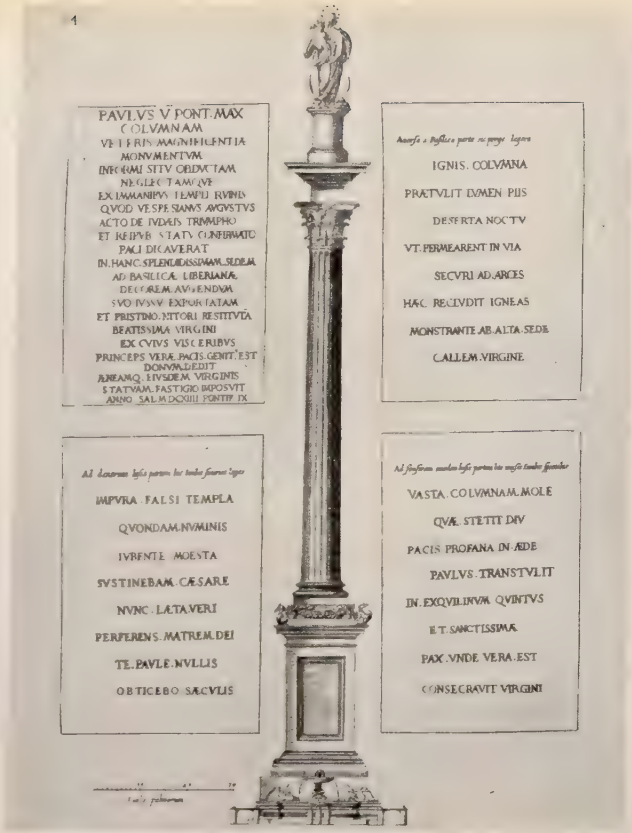
3 b - *Nicola d'Angelo: doppia cornice del transetto*
Roma, San Giovanni in Laterano

4a - L'abside e l'ambulacro prima delle demolizioni del 1886 Roma, San Giovanni in Laterano

4b - Veduta dell'abside in un'incisione del 1640. *Roma, Santa Maria Maggiore*

5 a - *Affresco del sec. XV°* *Roma, Palazzo Venezia*

5 b - *Fonte battesimale* *Roma, Santa Maria Maggiore*



6 a - Veduta della fontana e della colonna in un'incisione del 1640
Roma, Santa Maria Maggiore

6 b - Calice centrale della fontana
Roma, Santa Maria Maggiore

a, b - *Leoni per fontana* *Roma, Giardino Borghese*

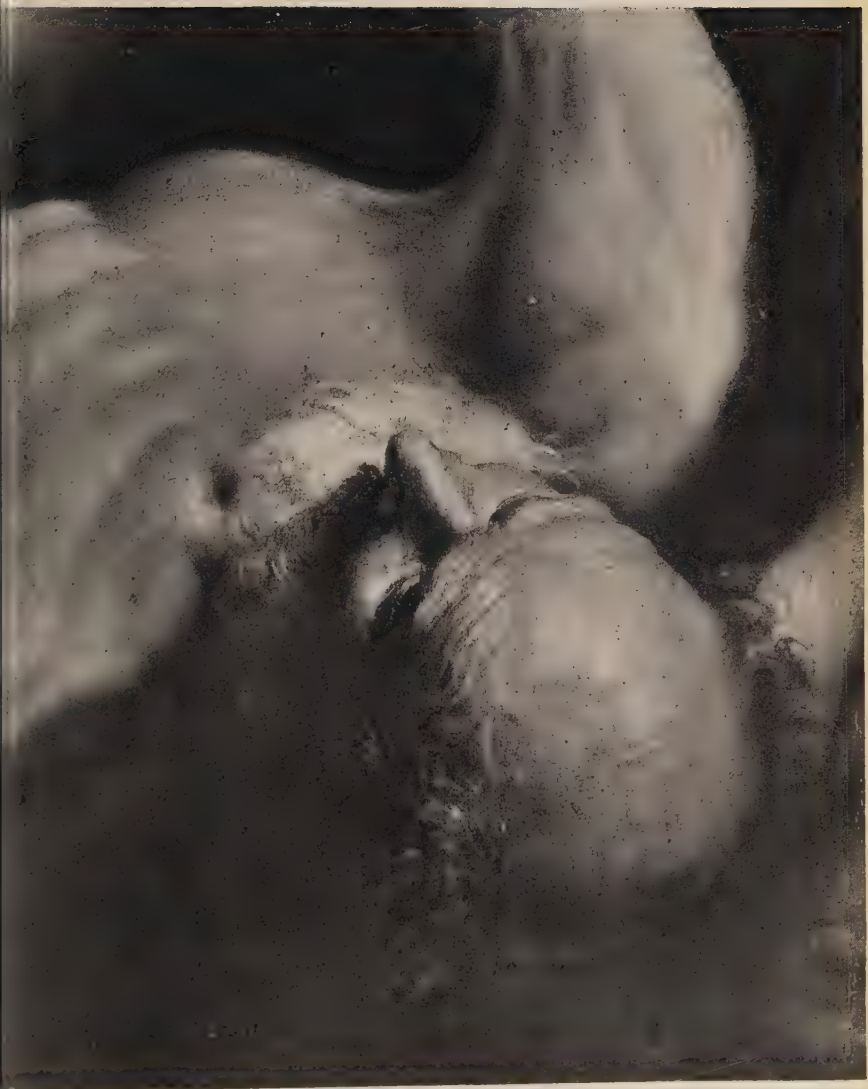
8 a - *particolare della tavola 7* a

8 b - *particolare della tavola 7* b

- *Fontana* *Ravello*

) - *Fontana* *Minori*

10 - Guido Reni: 'Testa del San Pietro' (disegno per la 'Crocefissione del Santo')
Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe



Guido Reni: Testa del San Pietro nella 'Crocefissione del Santo' Roma, Pinacoteca Vaticana

12 - Guido Reni: disegno per la 'Crocefissione di San Pietro'
Budapest, Museo (per cortesia del Museo di Budapest

fondo del *non-conformismo* caravaggesco. Il Reni cioè aderisce alla *riforma morale* del Caravaggio, esaltandone il valore, e rifiutandone invece il carattere di ribellione *demagogica*; dimostrando, insomma, che 'una riforma morale, o dei «modi», non implicava necessariamente la sconfessione dei dogmi'. Ma allora — e qui è il difetto di storicizzazione — muovendo da una felice intuizione, si scende ad attribuire ad un pittore del passato (il Reni) intenzioni 'nostre', contemporanee. Quando noi leggiamo, sempre in Argan, che: 'il Reni sente nei propositi rivoluzionari del Caravaggio ciò che tutti i reazionari convinti sentono nelle rivoluzioni incipienti: non un'apertura ma una minaccia alla libertà, un temibile invito a passar dalla morale contemplata all'agìta, un impegno d'azione che distrugge il gusto squisito della interiorità', avvertiamo il pericolo implicito in questo metodo; quello di estendere agli artisti motivi e schemi concettuali della 'politica' del presente. Se mai ci potremmo giovare di tali schemi ideologici in via del tutto analogica, per meglio lumeggiare certe manifestazioni del linguaggio figurativo. Ma con estrema circospezione: e senza avvalercene per l'interpretazione obbiettiva di un 'fatto' storico.

Allo stesso modo, quando lo Argan afferma che, nella 'Crocefissione' del Caravaggio, il San Pietro 'ha un ultimo scatto, un gesto d'umana, quasi fisica rivolta'; mentre il Reni 'trasforma quel gesto umano in un gesto *ideologico*, chiaramente allusivo al senso religioso, d'elezione, del martirio', probabilmente egli non tiene conto di un precedente iconografico osservato dal Caravaggio: la 'Crocefissione di San Pietro' di Michelangelo Buonarroti nella Cappella Paolina; là dove il San Pietro manifesta un consimile gesto di ribellione. Allora, anche il troppo insistito 'discorso' iconografico del Friedländer ha diritto ad un certo credito: perché indirettamente pone dei limiti ad un criterio esegetico, come quello del prof. Argan, inteso ad attribuire piuttosto un significato *quale si vorrebbe che fosse* ad un'opera d'arte, invece che attenersi fermanente ai *dati* obbiettivi dell'opera stessa. Altrimenti si altera la storia.

Credo che la critica d'arte non possa, e non debba, derogare da un'istanza metodologica precisa; che è questa: fin dove cioè sia possibile spingersi nella ricostruzione del processo espressivo di un'artista, che un'opera d'arte pur rappresenta, senza attribuire 'intenzioni' storicamente improbabili all'artista stesso.

Aderente al testo figurativo mi sembra allora il Cavalli [10],

quando — non molto diversamente dal Kurz — osserva che il senso dell'accostamento (che è poi *riflessione*) di Guido al Caravaggio 'non è infatti una lezione di *naturalismo*... ma piuttosto la scoperta di una realtà obiettiva che, dopo Raffaello, trova una nuova via per purificarsi e ritornare classica...' Ritengo che la mia recente scoperta di uno studio preparatorio per la 'Testa del San Pietro nella Crocefissione' /*tavola* 10/ possa introdurci meglio ad intendere i 'momenti' e il modo della tendenza a trasferire sul piano classicista, da parte di Guido, quella 'realtà obiettiva' intuita semplicemente come una struttura formale, e non come un problema di assoluto naturalismo.

Seguendo la prassi accademica carraccesca, Guido doveva avere affrontato il problema della sua 'Crocefissione di San Pietro', giovandosi di parecchi disegni preparatori. Se ne conoscono almeno due: l'uno a Dresda, l'altro a Budapest [11]. Quest'ultimo /*tavola* 12/, poco noto, è eseguito a penna e ombreggiato di bistro; rappresenta uno dei primi studi preparatori per l'intera composizione della Crocefissione: ma con numerose varianti; evidenti quando si consideri la presenza di una folla di spettatori, assistenti al martirio in distanza, dietro il gruppo principale; figure di assistenti poi sostituite dal semplice fondo scuro del dipinto. Importa più che, nell'ottimo disegno del Museo di Budapest, si notano un senso di movimento, e ritmi tuttora manieristici, almeno in parte, delle immagini; quali corrispondono ai modi di Lodovico Carracci, e tanto meno aderiscono alla visione, profondamente diversa, del Caravaggio.

Il disegno a Dresda, pubblicato dal von Boehn [12], figurante il giovane carnefice, quale appare esattamente nel dipinto, al sommo della croce, conferma a sua volta, nell'andamento lineare, i caratteri bolognesi di ascendenza ludovichiana, e la scarsa consistenza naturalistica dello stile.

Ma, nel disegno da me individuato presso il Gabinetto Nazionale delle Stampe [13], il particolare della testa del vecchio Apostolo, riversa e di scorcio, esibisce una ben maggiore ed intenzionale 'presa' rappresentativa, da parte dell'artista, nei confronti del così detto 'vero'. Quel brano di verità presuppone evidentemente un penetrante approfondimento dei resultati raggiunti dal Caravaggio.

Si direbbe che, passando dallo studio per la intera composizione, o per una figura; allo studio di un particolare, come la testa del San Pietro, l'accostamento al *vero* si faccia improvvisamente più impegnativo, anzi perentorio. Il 'natu-

ralismo' non è assoluto, perché Guido non dimentica, né mai abbandona, la norma classicista della bellezza ideale, di una natura rappresentabile, cioè, quale *dovrebbe essere.* Ma la ricerca del pittore, una volta diretta su l'indagine del particolare, tende fermamente a realizzare brani di verità naturalistica, 'restringendo in poche parti la forza del lume' (Bellori), come faceva il Caravaggio. A tal fine, nel caso della 'Crocefissione di San Pietro', il Reni avvertiva in sé criticamente che l'insegnamento bolognese non poteva più bastare. Il confronto tra il disegno, che mi sembra veramente mirabile, condotto a sanguigna con lumi di gessetto, e il brano corrispondente del dipinto, è davvero, in questo senso, probante ed esemplificativo /*tavole* 10-11/. Nel senso, cioè, che il brano del dipinto costituisce un punto d'arrivo, il limite massimo della penetrazione reniana nel campo culturale caravaggesco.

Nel disegno, l'andamento tipicamente reniano del tratteggio (e sia sufficiente, per i confronti, citare la 'Testa di un San Pietro', al Gabinetto annesso agli Uffizi, un disegno riprodotto dal Von Boehn a pag. 79) presuppone invece esplicitamente la pratica dell'Accademia bolognese. In altri termini, dal punto di vista grafico, i caratteri disegnativi della 'Testa di San Pietro', lo studio per la 'Crocefissione' al Gabinetto delle Stampe, non si potrebbero certamente definire caravaggeschi. Vi si scorgono persino morbidezze correggesche, o meglio, baroccesche. Ma poi, insistendo nella osservazione, si riconosce che lo studio delle incidenze del lume spiovente sul volto, scorciato ma fortemente protuberante, del vecchio rugoso, presuppone una ben meditata accentrazione visiva sul frammento di realtà rappresentabile: e in vista della resa naturalistica, altrettanto frammentaria e più ancora decisiva, da realizzar nel dipinto.

Un *naturalismo* dei particolari, dunque, da risolvere e ricondurre entro l'insieme compositivo dettato dal principio di una imitazione ideale. Questo, dunque, l'impegno di Guido Reni per la 'Crocefissione di San Pietro', quale è possibile rievocare, cercando di restar fedeli ai 'fatti'. E il riscontro tra i disegni e il dipinto spiega quale sia stato il procedimento mentale del pittore bolognese, nella interpretazione della coltura caravaggesca: accostarsi, conoscitivamente e per gradi, ai metodi figurativi caravaggeschi, per giungere a recuperare e reinserire nel circolo armonioso dell'ideale classico *anche* la resa pittorica del più indiscutibile ed autentico frammento di *verità*; cercando, in altri termini

— Lui, scolaro di Lodovico Carracci — di stabilire un ininterrotto filo di comunicazione dagli affreschi di Palazzo Fava alle tele di San Luigi de' Francesi; come a dimostrare le molte possibilità di reciproca pacificazione.

NOTE

[1] C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice* (Bologna, 1841), vol. II, p. 13.

[2] M. A. Piacentini, *Le Vite inedite del Bellori*, I; G. P. Bellori, *Vite di G. Reni, A. Sacchi, C. Maratti* (Roma, 1942), p. 12 e 13.

[3] G. B. Passeri, *Vite de' Pittori Scultori et Architetti*, ediz. Hess (Leipzig u. Wien, 1934), p. 86.

[4] In un suo intelligente saggio (in 'Emporium', LXI, novembre 1955, p. 195 e ss.), D. Gioseffi ha ragionato bene sulla insufficienza, per la interpretazione di Guido Reni, della distinzione tra 'letteratura' e 'poesia'. D'altra parte, la sua proposta di un 'criterio di quantificazione' si presenta affine al mio concetto di *autocritica*. Posso perciò suggerirgli la lettura del mio volume: *Costruzione della Critica d'Arte* (Roma, ediz. dell'Ateneo, 1955).

[5] Cfr. W. Friedländer, *Caravaggio Studies* (Princeton, 1955), pp. 14 a 29; e 184 a 186. Inoltre: W. Friedländer, in 'Warburg Journal', vol. 8 (1945). A parte il ragionamento troppo iconografico, la questione delle due redazioni eseguite dal Caravaggio per Santa Maria del Popolo è stata considerata in modo esauriente ed utile dal Friedländer. È possibile che la 'Crocefissione' di Leningrado ascritta al genovese Saltarello (ma si legga la preziosa nota di R. Longhi, in 'Proporzioni', I, 1943, n. 83) si ispiri effettivamente alla prima redazione su tavola, per Santa Maria del Popolo; sebbene si tratti soltanto di un'ipotesi.

[6] O. Kurz, *Guido Reni*, in 'Jahrbuch d. Kunsthist. Smln. in Wien' N. F., XI (1937), p. 215.

[7] A negare la consistenza del rapporto Reni-Caravaggio è stato G. Giongo, in 'Commentari' (luglio-settembre 1952), III, fasc. 3, p. 200 e ss.

[8] Nella introduzione al volume *Guido Reni*, a cura di C. Gnudi e G. C. Cavalli (Vallecchi, Firenze, 1955), p. 18.

[9] G. C. Argan, *Guido Reni*, in 'Comunità' (dicembre 1954), VII, p. 68 e ss.

[10] Nel citato volume su *Guido Reni* (Firenze, 1955), pp. 56 e 57.

[11] Cfr. J. Hess, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri* (Leipzig u. Wien, 1934), p. 87 (in nota); A. Pigler, *Jahrb. des Mus. d. bild. Künste in Budapest*, III, 1921/23, Budapest 1924, pag. 46.

[12] M. von Boehn, *Guido Reni* (Bielefeld und Leipzig, 1925), p. 10.

[13] Il foglio del Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma è contenuto ed incollato, senza alcun riferimento attributivo, in un libro di vari disegni, e precisamente: Vol. 157 G. l. Inv. 124301. Dimensioni: cm. 43,5 × 28. A sanguigna e pastello, su carta bianca; perfetta conservazione.

MARIA VITTORIA BRUGNOLI

INEDITI DEL GAULLI

Alcuni anni fa ebbi occasione di riprendere in esame l'attività del pittore Giovan Battista Gaulli, questo 'berniniano' cui, tutto sommato, tale qualifica non ha giovato per una corretta stima di valore; e allora logicamente portai l'attenzione anche sulla sua opera di disegnatore: un campo che si annunziava particolarmente ricco già nelle segnalazioni dei vecchi dizionari del Mireur e del Bénezit ma che apparve poi subito di notevole difficoltà a chi volesse inoltrarvisi.

Ad una prima indagine nelle collezioni degli Uffizi e del Gabinetto Nazionale dei disegni risultavano infatti sotto il nome del Gaulli disegni in nessun modo riferibili all'artista; e ad analoghe conclusioni si giungeva per alcuni fogli pubblicati nei cataloghi di Düsseldorf e di Vienna, che hanno il grande merito di far conoscere il ricchissimo materiale di quelle collezioni. D'altro canto poi, nel fondamentale *corpus* dei disegni del Bernini, il Brauer e il Wittkower avvertivano della confusione intercorsa per un largo gruppo di disegni del Gaulli più dichiaratamente berniniani, ai quali spesso era stato apposto il nome medesimo dello scultore [1].

Quanto mai opportuna appariva pertanto una chiarificazione delle qualità tipiche del Gaulli disegnatore, tanto più che era lecito aspettarsene suggerimenti utilissimi a coglier meglio la posizione assunta da questo pittore genovese — fattosi romano per circostanze occasionali ma che certo tali non rimasero — nel grosso quadro della pittura italiana del secondo seicento. Senonché lo scarso materiale comparativo a disposizione (moltissimi disegni del Gaulli sono presso collezioni straniere di cui non esistono cataloghi a stampa) e il limitatissimo numero di disegni noti per opere realizzate in tela o a fresco, rendevano decisamente arduo e facilmente opinabile un qualsiasi tentativo in tal senso.

Non si è da allora, che io sappia, fatta molta strada, e ciò mi ha persuasa a non considerare inutile la pubblicazione di alcuni disegni di collezioni straniere che recentemente ho avuta occasione di raccogliere; indubbiamente autografi, essi presentano una esplicita connessione con opere di momenti diversi dell'artista, così da documentarne la espressione grafica in alcuni periodi della sua attività; e insieme offrono temi e spunti figurativi più scoperti di quanto non avvenga nelle pitture, e tali da fornire nuovi dati a chi

voglia individuare gli interessi sempre desti che il pittore ebbe per i fatti del mondo figurativo del suo tempo, e le conclusioni che seppe volta a volta trarne.

Un disegno di bimbo nell'Ashmolean Museum di Oxford è il primo in ordine di tempo /*tavola* 13/: una sanguigna con lumeggiature a tocchi di biacca (cm. 23,3 × 19,3) ad evidenza studio definitivo per il bimbo morente di peste a sinistra nella pala oggi nella sacristia di S. Rocco: il primo quadro dipinto dal Gaulli a Roma secondo la tradizione, e databile intorno al 1665, legato ad una educazione genovese nella quale il disegno di Oxford sembra indicare come non trascurabile la componente baroccesca. Lo dichiarano le morbide rotondità 'di superficie', i traslucidi della delicata materia pittorica suggeriti nelle gessature della biacca; né può meravigliarci dato l'orientamento del Gaulli in patria sulla direttiva Procaccini-Correggio, che lo rendeva pronto a cogliere piuttosto certe preziosità del Van Dyck che non gli apporti di altro vigore del colore del Rubens[2].

Di maggiore interesse, per la storia delle 'invenzioni' oltre che per la dichiarata immissione nella cultura romana del settimo decennio, i tre disegni per i pennacchi di Santa Agnese, la prima grande prova di decorazione in cui il Gaulli si cimentò a Roma per incarico del principe Pamphili /*tavole* 14*a*, *b*, 15*a*/. Di essi, due appartengono al Museo di Besançon e sono rispettivamente per le allegorie della Prudenza e della Temperanza; il terzo, a Windsor, più insistito nella composizione e nei dettagli, si direbbe il disegno definitivo per la allegoria della Giustizia, mentre in effetti è quello che presenta le maggiori varianti rispetto all'affresco[3]. Di ampio respiro nella composizione, dimostra ad evidenza nella giovane donna adagiata in primo piano il modello della 'Verità' berniniana; e lo sviluppo di membra e di drappi, complicati da occhiellature e svolazzi, asserisce già avvenuta la saldatura, definitiva, con la scultura del Bernini. Un disegno che sta ad indicare la felice conclusione di un periodo di esperienze nuove, ancora inceppate nei due fogli di Besançon, e che dà l'avvio alla ariosa sicurezza degli affreschi, meglio tuttavia nelle allegorie della Prudenza e della Temperanza che non in quella stessa della Giustizia; ove un altro attore — evidentemente la preoccupazione della grossa pittura decorativa di Pietro da Cortona — ha scompaginato i personaggi ed imposto diligenti precisazioni formali.

Resta ancora da notare come il disegno per la Prudenza, mentre presenta i caratteri di un primo schizzo, corrisponde

poi puntualmente all'opera definitiva, differendo viceversa dal bozzetto Corsini per il medesimo soggetto[4]; probabilmente una prima idea, questo suggerisce considerazioni analoghe a quanto si osservava per l'affresco della Giustizia (e che potrebbe ripetersi per la quarta allegoria, della Fortezza): i modelli di Pietro da Cortona si impongono cioè al genovese pur mentre aderisce alla suggestione che il Bernini operò su di lui fin dal momento in cui approdò a Roma, per le qualità di conclusione plastica che egli giungerà a risolvere nei confronti berniniani mediante un colore robusto, di grande felicità cromatica.

La importanza di Pietro da Cortona per la cultura figurativa del Gaulli trova un chiaro documento in questo disegno di Berlino per l'Angelo Custode (a penna su carta acquarellata) /*tavola* 15 *b*/, un soggetto di cui si conoscono due redazioni dipinte dal Baciccio, rispettivamente in collezione privata a Roma e a Genova. Il modello è fornito dalla tela di Pietro da Cortona proveniente da palazzo Chigi ed ora nella Galleria Nazionale Corsini (inv. n. 1753); ma, rispetto a quanto avveniva nei pennacchi di Sant'Agnese, la massiccia definizione formale dell'angiolone cortonesco è già superata, sostituita com'è da un segno balzante e articolato che solleva la figura aiutato dai gorghi d'aria che vanno ad ingolfarsi nel largo viluppo delle pieghe. Nel disegno compare il grande albero frondoso a chiudere lo sfondo a sinistra come nella pala di San Niccolò da Tolentino o nella Madonna di San Francesco a Ripa; e il motivo dell'angelo che accompagna l'uomo nel suo cammino dall'infanzia alla vecchiezza, come nella tela di Genova; databile poco dopo il 1670, circa del medesimo periodo sembra il piccolo rame di collezione romana /*tavola* 16/, mentre di qualche anno più tarda, per la somma libertà di taglio e di presentazione, direi la tela di collezione genovese, recentemente pubblicata dallo Zeri in questa stessa rivista[5].

Del medesimo periodo è un foglio di schizzi già nella collezione O. Nirenstein di Vienna, indicato al n. 29 del catalogo di vendita del 1928 come 'Studi per una Assunzione della Vergine e per una Santa Margherita' /*tavola* 17 *a*/. Si tratta in effetti di schizzi per i tre tondi nella volta di Santa Marta al Collegio Romano, una piccola chiesa già preziosa per la decorazione di pitture e stucchi condottavi poco dopo il 1670 ad opera del Gaulli e di Carlo Fontana[6] e che ha subìto miserevoli mutilazioni per esser servita successivamente di caserma, di archivio e infine oggi di depo-

sito. La decorazione della volta ha resistito ai successivi attacchi, mal raggiungibile com'è per posizione, e altra volta notavo come la esecuzione pittorica del Gaulli fosse da riconoscersi solo nel tondo centrale e nelle quattro allegorie degli spicchi; mentre i tondi laterali e le rispettive figure allegoriche sono da attribuirsi sì ad invenzione del Gaulli ma nell'esecuzione rivelano la mano degli aiuti, il Troppa e l'Albertoni [7].

A questi ultimi il Titi, nella edizione del 1686, riferiva con esattezza rispettivamente i due tondi e le otto figurazioni allegoriche nei settori estremi della volta: in seguito la critica ha complicato la individuazione delle parti autografe del Gaulli, che si dimostrano viceversa proprio quelle indicate nella *Descrizione* seicentesca; e il disegno Nirenstein viene a confermare che i collaboratori furono 'aiutati' dai disegni del pittore genovese. I due schizzi in alto nel foglio sono infatti per il tondo sopra l'altare (Santa Marta e il drago) e per quello verso la facciata (Predica della Santa), mentre i due in basso si riferiscono alla 'Gloria di Santa Marta'. Questa composizione risulta esser stata la più elaborata dall'artista, e le due soluzioni — la Santa in preghiera sulla nube sorretta dagli angeli; in estasi portata a volo dai cherubi — presentate nel disegno con una grafia rapida tendente ad accentrare il gruppo in unità di movimento, si fondono nel bel bozzetto della Accademia Ligustica ma nell'affresco daranno luogo ad una composizione simmetrica più cauta e convenzionale.

Alle pitture della volta di Santa Marta vanno connessi anche due schizzi nel Gabinetto delle stampe di Berlino, tracciati su una busta che reca l'indirizzo del Gaulli e rispettivamente per le figure della Verginità e della Grazia, nel settore centrale della volta [8]. Sempre alla decorazione della chiesa credo possa collegarsi anche un disegno di Windsor, 'studio per un altare', che porta la attribuzione al Gaulli (n. 5600,a penna, cm. 25,9 × 34,3) */tavola 18 a/*: la grande cornice sorretta da angeli poggiati su eleganti volute muove da prototipi dichiaratamente berniniani ed offre analogie con la parte superstite della manomessa parete di fondo della chiesa, ove gli angioli in stucco, barbaramente mutilati della testa, presentano tutte le qualità assunte dai modelli del Bernini nella elaborazione fattane dal genovese.

Il rinnovamento della decorazione dell'interno della chiesa sarebbe dovuto, anche secondo gli studi più recenti, a Carlo Fontana: senonché gli stucchi nella parete dell'altare

e nei lati curvi del presbiterio — ad esempio gli angeli che affiancano le nicchie — appaiono talmente legati ai modi del Gaulli da rendere difficile la esclusione di suoi disegni. Che egli del resto intervenisse, e come era logico aspettarsi, anche nella decorazione plastica dei complessi che ideò, ci è assicurato dal Ratti il quale afferma eseguiti su disegno del pittore gli angeli in stucco attorno al grande affresco nel voltone del Gesù [9]. Esecutore degli stucchi in Santa Marta — e nel Gesù, insieme col Raggi e altri — fu Leonardo Lombardi, cioè Leonardo Reti, venuto a Roma sembra proprio in quegli anni ed il cui ingresso nella numerosa schiera degli scultori berniniani si dovrebbe pertanto alla mediazione del pittore genovese. A tale proposito, potrebbe essere interessante chiarire quale parte ebbe il Gaulli nei confronti della diffusione dei modi del Bernini presso gli scultori del tempo, ma questo è un capitolo che rientra nella grande storia, non ancora scritta, della scultura barocca. Fino ad oggi, un tentativo è stato fatto dalla Lanckoronska per ciò che riguarda la decorazione di statue e rilievi sul cornicione della navata e nel tamburo della cupola del Gesù: portando ella tuttavia a sostegno delle sue ipotesi un disegno del Louvre con quattro stentate figure allegoriche che, se pure hanno qualche generico riferimento a quelle nel tamburo della cupola, nulla hanno poi a che vedere con il Gaulli. Assai più determinanti potrebbero essere invece due fogli di Berlino con otto studi di angeli, evidentemente per figure in scultura, che il Wittkower già riconobbe come del Gaulli; così come i disegni del Louvre nn. 9582 e 9583 — due figure femminili (la Fede e la Pace?) sorreggenti un cartiglio — anch'essi dal Wittkower giustamente trasferiti dal Bernini al Gaulli [10]. Vorrei aggiungere qui un bel disegno per pala d'altare del British Museum, un 'Miracolo di un santo all'altare' certamente del Gaulli nel periodo del Gesù */tavola 18 b/*: interessante, ai nostri fini, l'osservarne lo stretto legame con alcune parti del rilievo 'S. Ignazio celebrante la messa' opera del Reti, o del Raggi, sopra la porta a destra nella cappella di Sant'Ignazio nella chiesa dei gesuiti. Il Tacchi Venturi affermava che tale rilievo fu condotto su cartone del Gaulli, e la notizia, non altrimenti documentata, trova nel disegno di Londra la prima sua conferma [11].

*

Due tele del medesimo soggetto, 'Rendimento di grazie di Noè', rispettivamente in collezione privata a Roma e in

collezione Kress, pubblicate di recente dall'Enggass, mi danno l'opportunità di render noto un altro disegno delle collezioni di Windsor [12]: si tratta di uno studio per illustrare il passo biblico ove si narra come, durante il sacrificio di Noè all'uscita dall'arca, Iddio apparve al patriarca e strinse con lui il patto di cui è simbolo l'arcobaleno /*tavola* 17 *b*/. Non ritroviamo tanta aderenza al testo sacro nelle due tele, ove manca il gruppo dell'Eterno trasportato da un volo d'angeli: un motivo, quest'ultimo, risolto in modo così tipicamente gaulliano da non lasciar dubbi già di per sé circa l'autenticità del disegno. Basti tener presenti il bozzetto per la 'Trinità' nella chiesa della Minerva o l'angiolo di scorcio, su modello del Bernini, nei disegni o nel bozzetto di Genova per la 'Gloria di Santa Marta'. Degli studi per il tondo centrale della chiesa di Santa Marta, il disegno di Windsor ripete, direi puntualmente, la figura della santa in preghiera nella donna inginocchiata in secondo piano sulla destra dell'ara: un elemento non sufficiente ma orientativo per la datazione del foglio che, per le analogie già indicate con opere intorno al 1671 e per essere di una grafia più serrata di quanto non avvenga, ad esempio, nei due disegni di Düsseldorf (nn. 304 e 305) per i pennacchi del Gesù, penserei possa con buone probabilità assegnarsi ai primissimi anni di attività nella chiesa dei gesuiti [13]. Il taglio orizzontale della scena avvicina il disegno alla tela in collezione romana, ma non lo direi uno studio preparatorio quanto piuttosto una elaborazione del tema: anche perché, a mio parere, il quadro di Roma, non che essere un 'bozzetto' come vorrebbe l'Enggass (si tratta soltanto di un quadro non finito), è da datarsi circa due decenni prima del 1690 — e quindi della tela Kress — ed appartiene ad un momento precedente il disegno di Windsor. Ce lo confermano, ad esempio, la giovane donna a mani giunte, la prima a destra, replica in controparte dell''Assunta' già coll. Chigi a Castelfusano (un quadro datato al 1667, di ispirazione reniana) e il segno scuro e spesso che delinea le figure, tipico anche del piccolo rame con l'Angelo custode, circa del 1670, e del tutto diverso in ogni caso dalla grafia sciolta e rabescata, di estrema bravura, delle opere del nono decennio. Tanto dichiarata è anzi la diversità di maniera pittorica tra le due tele con il sacrificio di Noè, che potremmo immaginarle portate a paradigma dal biografo Soprani allorché notava come il Gaulli, intorno al '90, mutasse di stile e da 'una maniera armoniosa, vaga e forte di colorito' passasse 'ad un'altra saporosa sì e delicata, ma

meno vivace e robusta... ad uno stile tenue, di soverchio leggero, ma che per la sua dolcezza e grazia tuttavia molto piace e diletta'[14]: come stanno appunto a dimostrare il quadro Kress e la pala di Santa Maria in Campitelli, così strettamente collegati nella pittura e nella configurazione dei personaggi.

Un elemento di notevole interesse nella composizione della tela in coll. privata a Roma, in quanto ci induce a considerare un altro aspetto finora, ch'io sappia, non avvertito della cultura figurativa del pittore, è rappresentato dal gruppo centrale di Noè con le braccia protese accanto all'ara e del giovane inginocchiato dinanzi pronto a raccogliere il sangue del sacrificio: una incisione del Frey da un quadro del Poussin dello stesso soggetto, oggi ignoto, presenta una disposizione dei personaggi pressoché uguale, disposizione che trae spunto da Raffaello nelle Logge vaticane ma la cui ricomparsa nella tela del Gaulli mi sembra sia difficile spiegare con la unicità della fonte. Tanto più che nel disegno di Windsor si aggiungono l'apparizione dell'Eterno e l'arcobaleno, motivi del quadro del Poussin e non dell'affresco nelle Logge.

Tali analogie tra la composizione del Poussin e la tela del Gaulli sarebbero tuttavia di ben limitata portata se rimanessero un fatto del tutto episodico: viceversa non sono che la prima avvisaglia di un rapporto che si fa assai più stretto in un quadro di recente comparso sul mercato antiquario a Roma */tavola* 19/: un dipinto quanto mai significativo per quella che fu la posizione, direi psicologica prima che figurativa, del pittore genovese fattosi romano nell'ambiente pittorico del proprio tempo.

Si tratta di un 'Baccanale' (m. 1,25 × 1,05), un'opera affascinante per la festosa gamma del colore brillante di azzurri e di gialli, intenso di impasti nelle carni, di grande leggiadria nella composizione e nelle forme; un disegno del Louvre (n. 9514), preparato per la trasposizione su tela */tavola* 20*a*/, è ad evidenza lo studio definitivo per il quadro, rispetto al quale presenta varianti minime[15]. La più notevole tuttavia, ai fini della intavolazione cromatica, è nella pittura l'assenza di vesti sulla giovane coppia adagiata in primo piano, due nudi nei quali l'artista esprime bene il suo punto, a mezzo tra la esuberante vitalità del Rubens e la ricomposta anatomia delle statue antiche. Il De Piles vi noterebbe un 'esprit du contour' solo in parte ridimensionato su la carne e il pulsare del sangue nel modello vivo,

e che si avvia a divenire un rabesco squisito, suggestivo di membra senza peso; ma non qui, ove sono presenti alla mente del pittore le salde rotondità delle donne del Rubens (del tutto rubensiana è la danzatrice di tergo con i biondi capelli sciolti) e alcune, ma più mediate e convenzionali, rievocazioni di Tiziano.

'Souvenirs' di Tiziano sono la giovane donna che suona il tamburello presso il carro di Bacco, o il putto ignudo seduto alla estrema destra; ricordi tuttavia presi di rimbalzo dal Poussin (il 'Baccanale' di Tiziano era stato, del resto, inviato già nel 1638 da Roma al re di Spagna) che li aveva riadoperati nelle tele di soggetto bacchico eseguite a Roma negli anni di maggiore suggestione veneta (cfr. 'Trionfo di Pan', coll. Morrison; 'Baccanali di putti', coll. Chigi [16]). E spunti ed invenzioni poussiniani (tipica l'impaginatura dei due nudi in primo piano) compaiono così numerosi nella tela del Gaulli — e che si tratti di lui mi sembra sufficientemente chiaro perché non occorra inesistervi [17] — da far pensare addirittura che il genovese abbia avuta dinanzi una composizione del Poussin: non so infatti se possa ragionevolmente addursi a tutto merito del nostro il felice sviluppo compositivo del quadro, che sembrerebbe creato di getto, e non un contesto di motivi poussiniani, come si è portati a concludere sui raffronti con le tele bacchiche oggi note del Poussin. Sarà sufficiente per ciò tener presenti le 'Danze' n. 62 della National Gallery e collezione Wallace a Londra; il disegno Louvre 32427 (le due figure sdraiate vi compaiono in controparte); il 'Trionfo di Pan' collezione Morrison e il disegno Windsor 11979 per la invenzione delle maschere antiche gettate sul terreno.

Il Gaulli poté vedere le tele del Poussin a Roma (soltanto due dei quattro baccanali eseguiti per il cardinale de Richelieu erano stati portati in Francia nel 1636; le due tele Chigi sono tuttora a Roma in palazzo Chigi; la 'Danza bacchica' della National Gallery non dovette emigrare troppo presto da Roma, ove sembra fosse in palazzo Colonna o in palazzo Barberini; infine il quadro della Wallace Collection era ancora in palazzo Rospigliosi nel 1789) ed è un fatto che la sua fantasia di pittore sacro per circostanza ma profano per elezione ne rimase singolarmente colpita: per la possibilità sovratutto di esplodervi senza riserve il gusto per la 'bella forma' esemplificata sul Rubens e sul Bernini, di metterla a fuoco rispetto ad una propria necessità di concludere nel disegno l'immagine; ed anche di dar corso a quel senso della natura

delle cose implicito in lui genovese, mai dimenticato e che nel 'Baccanale' si rivela nella cura posta a caratterizzare gli animali o a rendere il lustro della baccellatura nel grande cratere riverso al centro della tela.

Analogie di tipi e sovratutto di gusto sono riconoscibili nel quadro 'La generosità di Scipione' a Genova, tali da indurmi a rivedere il giudizio espresso allorché pubblicai il dipinto: pensavo allora ad opera degli ultimi anni del pittore e con insistenti spunti cortoneschi [18]: vorrei suggerire ora anche la fonte di ispirazione poussiniana specie nel taglio della scena e nell'architettura del fondo, fantasia di tempio dorico inserito in un paesaggio che è tutto romantico per i grandi alberi fronzuti e i turriti castelli sotto il cielo carico di nubi. Un paesaggio già visto nelle tele di San Nicolò da Tolentino o di San Francesco a Ripa, non dissimile dalle grandi quinte ombrose del 'Baccanale': e che fa anch'esso ragionevolmente proporre, per le due tele, una datazione non lontana dalla metà del settimo decennio.

Come il Poussin, anche il Gaulli fu sedotto dal tragico mito di Venere e Adone; ma se i disegni del Poussin per il poema del cavalier Marino erano dopo la metà del '600 nella biblioteca del cardinale Massimo a Roma, (ivi li ricorda il Bellori a p. 410 delle *Vite*), non per ciò si dovrà riconoscervi un necessario antefatto. Rispettivamente a Windsor e nel British Museum esistono due disegni del Gaulli, 'Venere che trattiene Adone pronto alla caccia', e 'Il pianto della dea sull'amante ucciso' [19] /*tavole* 21 *a*, 21 *b*/; quest'ultimo preparatorio del quadro, già in Inghilterra, pubblicato dallo Zeri nel n. 67 di questa rivista. I due disegni giovano ad illuminare un settore dell'attività gaulliana fino a questi ultimi tempi pressoché ignota, di pittore cioè di favole antiche, esemplificata per lunghi anni nella 'Diana ed Endimione' del Salone d'Oro di palazzo Chigi, un *unicum* prima che lo Zeri rendesse nota la tela di Venere e Adone; vi si aggiungono ora il 'Baccanale' e i due disegni di Inghilterra, e già si va formando un piccolo *corpus* che non è certo avaro di sorprese.

Non v'ha dubbio che i due disegni per la storia di Adone fossero entrambi destinati ad essere tradotti in pittura, dovevano anzi formare pendant, data la corrispondenza del taglio e delle proporzioni della scena; e non resta che augurarci che la pubblicazione del disegno con il congedo di Adone da Venere possa giovare alla identificazione del dipinto, forse classificato anch'esso, come il confratello, sotto una etichetta poco illuminante: nel nostro caso, tuttavia, non sembra

probabile una dizione di 'toscano intorno al 1650', piuttosto di 'fiammingo della metà del secolo' per quel gran volo della pesante cortina — grandiosa invenzione barocca che fa capo al Rubens — e per la soda tornitura della Venere, solo in parte classicizzata dal diadema sulla fronte bassa.

Nel disegno per la 'Morte di Adone', il mito antico sembra tradotto in chiave catulliana: 'Lugete, o Veneres Cupidinesque': gli amorini si dibattono costernati nell'aria, la dea si china sul giovane amante ucciso e nell'arco aperto delle belle braccia pare raccoglierne l'anelito estremo. Forse mai il Gaulli ha raggiunto nelle sue tele una così felice resa poetica, né il dipinto mi sembra possa stare a pari con il bellissimo disegno, di estrema sensibilità, tutta giuocata sulla grazia delle curve che si susseguono in ritmo ininterrotto, delicata poesia di forme in cui la tragedia già si risolve in vagheggiamento del mito; e può preludere alle favole pastorali del Boucher. Inutile, dinanzi a così raggiunte conclusioni, andar individuando le premesse berniniane degli angeli di S. Andrea delle Fratte per il giovane Adone, o dei santi in adorazione per la positura della Venere: ogni elemento è risolto in termini diversi e con diverso intento.

Non credo che il disegno possa portarsi oltre lo scadere dell'ottavo decennio, vivo com'è di segno e di invenzione, senza nessuna delle preoccupazioni che affiorano in un altro disegno di Windsor, riconoscibile a vista come studio definitivo per la pala di Santa Margherita in Trastevere [20] /*tavole* 22 *a*, *b*/. La tela con la 'Immacolata e i Santi Francesco e Chiara', sull'altare a sinistra nella chiesa, è databile con buona approssimazione: ricordata dal Titi nella edizione del 1686, la sua esecuzione dovette infatti coincidere con il rifacimento della chiesa, voluto dal card. Castaldi negli ultimi anni della sua vita, e cioè dopo il 1680. Nel disegno ogni motivo è messo a punto nel modo in cui verrà tradotto nel dipinto, e vi si nota la medesima disciplina negli atti e nella composizione: nella quale ricorre lo schema già usato dal genovese Castiglione in una tela dello stesso soggetto che eseguiva a Roma intorno al '50 per una chiesa di Osimo [21].

Come per la tela di Osimo, si può notare nella 'Immacolata' di Santa Margherita un divario di qualità tra la parte bassa del quadro, con i Santi Francesco e Chiara, e la parte alta: impasti poveri, accostamenti di toni freddi nella convenzionale figura della Vergine, in basso tutt'altra vitalità di colore

e di rappresentazione, che fa del santo genuflesso o dei putti al centro due pezzi di pittura superbi, di un pittore che ritrova il meglio di sé stesso nel colloquio diretto con la bella forma, con la bella materia.

NOTE

[1] Brauer e Wittkower, *Die Zeichnungen des G. L. Bernini* (1931), pp. 57 n. 4, 62 n. 5, 153-154, 154 n. 2, 155, 156 n. 2, 157, 166 nn. 2 e 4. In una nota su due disegni inediti del Gaulli, in 'Arti Figurative' (1945), a. I, p. 49 ss., indicavo il Gaulli quale probabile autore di un gruppo di disegni per i quali già il Wittkower aveva segnalato l'erronea attribuzione al Bernini: cioè le 2 repliche (Mus. di Besançon; coll. Chigi, Ariccia) della 'Fuga in Egitto'; le 2 repliche (coll. Uffizi; Kupferstichkabinett di Budapest) della 'Madonna col Bambino e S. Giuseppe'; la 'S. Maria Maddalena' nell'Accademia di Düsseldorf; la 'Santa Maria Egiziaca' nel Kupferstichkabinett di Berlino. Tali attribuzioni, eccezion fatta per la 'Maddalena', non venivano accettate da V. Martinelli (*I disegni del Bernini*, in 'Commentari', 1950, p. 172 ss.): ritengo tuttavia ancora sostenibile l'opinione espressa nel 1945, eccetto che per la 'S. Maria Egiziaca', un disegno in effetti troppo meccanico per essere attribuito al genovese.

Nel Gab. Naz. dei disegni di Roma esistono due disegni attribuiti al Gaulli: una caricatura di Mario de' Fiori, a penna (inv. F. N. 15508 - cm. 20 × 27) segnata sul retro 'fatto da Baciccio a dì 25 agosto 1666' e un 'Cristo con la croce e angioli', a matita (inv. F. N. 20220 - cm. 27,5 × 42,2). Quest'ultimo è viceversa uno studio per il bozzetto di Fr. Solimena 'Visione della Trinità con i SS. Filippo Neri e Francesca Romana' nell'Ashmolean Mus. di Oxford: la qualità assai mediocre può far pensare addirittura a copia da disegno del Solimena. L'angelo che sorregge la croce viene ripetuto dal Solimena anche nel disegno n. 645 di Vienna (cfr. *Cat. dell'Albertina*, vol. VI) e in un disegno della Nat. Gall. di Edimburgo (R. N. 1581, a penna, cm. 42 × 30) che va sotto il nome di Seb. Conca.

Dei tre disegni notati nel Catalogo della coll. Santarelli agli Uffizi (nn. 7071, 7270, 15163) solo l'ultimo con 'S. Gerolamo' proveniente dalla coll. Gabburri appartiene al Gaulli (cfr. art. cit. in 'Arti Figurative' 1945).

Per la serie di disegni riprodotti nel Catalogo di Düsseldorf (I. Budde, *Beschr. Kat. d. Handzeichn. in d. Staatl. Kunstak.*; ed. Düsseldorf, 1930) si deve notare che i nn. 300, 301, 302, 318, 320, non presentano elementi che ne giustifichino l'attribuzione tradizionale al Gaulli; i nn. 304, 305 sono due studi per i pennacchi del Gesù; infine ai nn. 321, 322, 325 va collegato il disegno n. 818 'Scena di sacrificio' della coll. Albertina (cfr. Cat., vol. III, Wien 1932) là attribuito a Paolo Albertoni, uno degli aiuti del Gaulli in S. Marta; ancora della serie dell'Albertina non è accettabile l'attribuzione dei nn. 553 e 554. Il disegno del Louvre (inv. 5908 R.F.) pubblicato dal Rouchés (*Dessins italiens du XVII siècle*, s. a., tav. 21) come studio per il voltone del Gesù è chiaramente un disegno dalla volta decorata, di epoca assai più tarda.

Oltre i disegni che pubblico nel presente articolo, sono sicuramente del Gaulli i seguenti numeri della Royal Library di Windsor: 6789 'Allegoria con cartiglio « nec duae nec una »' (penna e acquarello, cm. 15,3 × 22,3); 5548 'Giuseppe e i fratelli' (idem, cm. 31,7 × 22,5);

5534 'Sacra Famiglia con S. Elisabetta e S. Giovannino' (penna e bistro, cm. 20,5 × 14,8); uno studio per il S. Giuseppe è nel Kupferstichkab. di Berlino); 5544 e 5545, due disegni a matita per incisioni (cm. 23 × 32,4; cm. 20 × 30), rispettivamente per i ritratti di un 'eques Duilius' e di 'Vitalis Jordanus Bitontinus': di quest'ultimo, segnato di lato 'Jo. Bapt. Gaulli del.', esiste la incisione di Ben. Farjat nel Gab. Naz. delle Stampe di Roma.

Dei sei disegni con l'attribuzione tradizionale al Gaulli nelle collezioni del Brit. Mus., soltanto tre sono dell'artista: cioè i nn. 1950-11-11-1 e Fawkener 5211-71 (pubblicati in questo articolo), e il n. 1895-9-15-669 'Trionfo del Bambino Gesù con la Vergine e S. Giuseppe' (penna e acquarello, cm. 24 × 31,5).

[2] Il presente articolo era già in bozze quando è apparso l'importante catalogo di K. T. Parker della collezione di disegni italiani a Oxford *(Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, vol. II, Oxford Agosto 1956): ivi, al n. 850, viene pubblicato il disegno del Gaulli e messo in relazione con la pala di S. Rocco.

[3] Besançon, penna e acquarello, D. 914 (per l'allegoria della Prudenza), cm. 27,4 × 19,8 (fot. Gernsheim 9396); D. 915 (per l'allegoria della Temperanza), cm. 27,3 × 20,8 (fot. Gernsheim 9395); Windsor 5550 (per l'allegoria della Giustizia), penna e acquarello, cm. 23 × 19,4. Philip Pouncey, alla cui grande cortesia debbo la segnalazione e le foto dei disegni di Besançon, mi comunica che in quel museo essi passano per N. N. Coypel. Colgo l'occasione per esprimere qui la mia gratitudine al prof. R. Wittkower e a Philip Pouncey per il prezioso aiuto datomi durante le mie ricerche in Inghilterra; e a Miss Scott Eliot per avermi facilitato con pronta cortesia l'esame dei disegni di Windsor.

I medesimi motivi del disegno per l'allegoria della Giustizia vengono rielaborati dal Gaulli in un disegno ad Holkham Hall (penna acquarellata, cm. 26,5 × 23,3; fot. Gernsheim 6857), probabilmente studio per soffitto.

[4] Il bozzetto presso la Direzione Generale Fondo per il Culto (cfr. Voss, *Malerei des Barock*, 1924, p. 317) è invece aderente al disegno di Besançon.

[5] N. 67, luglio 1955, p. 57, fig. 42.

[6] Il rinnovamento della chiesa era in atto nel 1674 e in quell'anno le pitture della volta erano già eseguite; cfr. Titi, *Studio di pittura... nelle chiese di Roma* (ed. 1674), p. 187; Idem, *Descrizione di Roma...* (ed. 1763), p. 170; E. Coudenhove-Erthal, *Carlo Fontana* (ed. Wien, 1930), p. 42.

[7] M. V. Brugnoli, *Contributi a Giovan Battista Gaulli*, in 'Bollettino d'Arte' (1949), pp. 229-30 e nota 27. Gli affreschi in S. Marta sono riprodotti da M. Perotti in 'L'Arte' (1916), pp. 214-15; il bozzetto dell'Acc. Ligustica, a p. 230 del mio articolo.

[8] Li ha pubblicati la Lanckoronska, *Dekoracja Kosciola 'Il Gesù'* (ed. Lwow, 1935), fig. 8.

[9] Ratti-Soprani, *Le vite dei pittori... genovesi* (ed. Genova, 1769), vol. II, p. 80.

[10] Lanckoronska, *op. cit.*, fig. 34, pp. 74-75 (riassunto tedesco in calce al testo polacco); Brauer-Wittkower, *op. cit.*, p. 57, n. 4 e p. 154, n. 2.

[11] Tacchi-Venturi, *S. Ignazio di Loyola nell'arte dei secc. XVII e XVIII* (Roma, 1929), p. 30. Il disegno del Brit. Mus., n. 1950-11-11-1, è a penna e inchiostro di china su carta acquarellata e tocchi di biacca; misura cm. 24 × 41,5.

[12] Windsor, Royal Library, n. 5547: penna, acquarello e tocchi di biacca: cm. 34,7 × 26,7. R. Enggass in 'Paragone' 73 (gennaio 1956),

13 - G. B. Gaulli: disegno per un particolare della Pala di San Rocco *Oxford, Ashmolean Museum*

15 a - G. B. Gaulli: disegno per l'"Allegoria della Giustizia" in Sant'Agnese
Windsor, Royal Library

15 b - G. B. Gaulli: "Angelo custode", disegno
Berlino, Kupferstichkabinett

16 - G. B. Gaulli: 'L'angelo custode' (rame) — Roma, raccolta privata

17 a - *G. B. Gaulli: disegni per la volta di Santa Marta* *già a Vienna, coll. O. Nirenstein*

17 b - *G. B. Gaulli: 'Sacrificio di Noè', disegno* *Windsor, Royal Library*

182 - G. B. Gaulli: Studio per un altare — Windsor, Royal Library

183 - G. B. Gaulli: 'Miracolo di un Santo all'altare'

19 - G. B. Gaulli: 'Baccanale' *Roma, proprietà privata*

20 a - *G. B. Gaulli: 'Baccanale', disegno* *Parigi, Louvre*

20 b - *G. B. Gaulli: 'Baccanale'* *Würzburg, Museo*

21 a - *G. B. Gaulli: 'Congedo di Adone e Venere', disegno*
Windsor, Royal Library

21 b - *G. B. Gaulli: 'Morte di Adone' Londra, British Museum*

22 a - *G. B. Gaulli: disegno per l'"Immacolata"*

22 b - *G. B. Gaulli: "L'Immacolata con i Santi Francesco*

23 - Luca Giordano: volta dell'Escalera *Madrid, Escorial*

24 a - *Luca Giordano: 'La battaglia di San Quintino'* *Madrid, Prado*

p. 30 ss., tavv. 28 e 31.

[13] Dello stesso momento sono i due disegni di Düsseldorf, Cat. nn. 303 e 307, studi per 'Storie dell'Apocalisse'.

[14] Cfr. Ratti-Soprani, *cit.*, vol. II, p. 82.

[15] Ringrazio la dott.ssa Beatrice Chiovenda Canestro per avermi permesso di pubblicare il disegno di Baccanale, da lei trovato anni fa nelle collezioni del Louvre, e per avermene cortesemente fornita la fotografia.

[16] Le due tele con baccanale di putti, in coll. Chigi a Roma, sono state pubblicate da G. Incisa della Rocchetta in 'Paragone' 15 (marzo 1951), p. 36 ss. Per i 'Baccanali' del Poussin cfr. W. Friedländer, *The Drawings of N. P.* (ed. London, 1939-1953), voll. II e III passim; e M. Davies, *Nat. Gall. Cat. - French School* (ed. London, 1946).

[17] Nel Museo dell'Università di Würzburg esiste una tela con Baccanale che porta l'attribuzione al Poussin ma per la quale il Voss (p. 587) acutamente proponeva il nome del Gaulli /*tavola* 20 *b*/: messa a confronto con il quadro di Roma, la tela di Würzburg sembra essere una copia, e ad essa va probabilmente riferita la citazione che si legge nella nota dei quadri posseduti intorno al 1720 da monsignor Gianmaria Lancisi: 'un quadro in tela di Imperatore bislungo, rappresentante un Baccanale, copia del Baciccio' (cfr. G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti*, ed. Modena, 1870, p. 513). Nella tela di Würzburg le architetture del fondo sono state in parte modificate con caratteri lombardi: la tela di Roma è stata leggermente impiccolita in basso e nel lato sinistro: presenta inoltre dei rifacimenti nel gruppo di Bacco e Arianna (si noti l'aggiunta della mano sul fianco di Arianna) e nelle figure dietro al carro.

[18] Art. cit. in 'Boll. d'Arte' (1949), p. 231, fig. 12.

[19] Windsor, Royal Library, 6761, penna e acquarello, cm. 16,7 × 23; Brit. Mus., Fawkener 5211-71, inchiostro di china e acquarello su carta preparata in arancione, cm. 17,5 × 24,5.

[20] Windsor, Royal Library, 4492, penna e acquarello, cm. 18,5 × 30.

[21] Il quadro di Osimo è stato pubblicato recentemente da A. M. Gabrielli in 'Commentari' (1955), IV, p. 261 ss.

ANDREINA GRISERI

I BOZZETTI DI LUCA GIORDANO PER L'ESCALERA DELL'ESCORIAL

Sull'aspetto genuino del barocco, autentico, importato in Ispagna da Luca Giordano si è recentemente fatto il punto con contributi portanti per più versi, rendendo note cose della tarda maturità del pittore, in 'Paragone' n. 35 e poi più estesamente in 'Paragone' n. 53, in cui il Longhi, retour d'Espagne, tra un silenzio generale (manca a tutt'oggi una monografia sul Giordano, magari Skira), coglieva l'occasione per annotarne, accanto agli effetti di vera genialità,

il 'capricho raro' trasposto in naturalezza sciolta: 'il mondo in transparente', e la libera soluzione in pittura di molte 'impressioni' ch'erano destinate ad accordarsi come un fermento sostanziale nella cultura del Goya giovane. Accanto resta il peso ch'ebbero per buona parte del settecento napoletano questi ultimi anni di Luca, prima in Ispagna e poi ancora, attivissimo, nel Reame napoletano: per il Giaquinto, il De Mura giovane e ancora fin verso il '40, il Vaccaro junior, il De Matteis, lo stesso Giacomo del Pò, in acuta alternativa col solimenismo; e poi per il seguito spagnolo e italiano. Ma ancora attendono di essere illustrati, e s'intende pure illustrati degnamente per figura, i molti quadri di Luca destinati agli appartamenti di Carlo II, all'Escorial, al Monasterio, alla Casita del Principe, e al Prado. E tra questi non mancavano le tele 'à la manière de', in cui egli si era esercitato, abilissimo, fin dai primissimi tempi, come ci avverte ampiamente il racconto del De Dominici: Luca che rifà Bassano, Tiziano, il Penni, il Ribera, il Vaccaro, ma persino Dürer, e persino il Greco, cosa che il De Dominici non supponeva...; ed erano qualcosa di più d'uno scherzo intelligente; piuttosto una riscoperta personale, entusiastica, di fatti indicati come intoccabili, e insuperabili come 'bravura di mestiere', al che il Giordano replicava fornendo anche il cartellino antico, bell'e pronto. Ma anzitutto sarà uno stupore vero quando si riprodurranno per esteso i particolari degli affreschi suoi a San Lorenzo all'Escorial, con le scene del Vecchio Testamento, in una nuova fervida narrazione; e per le chiese di Madrid, quelli a Sant'Antonio dei Portoghesi, che sono per il Giordano quello che è la Florida per Goya; ed apparivano anche al Ponz tra le cose più notevoli di tutta la capitale, dove, si sa, non è scarsa la buona pittura ('debe reputarse por una de las màs principales que hay al fresco en las iglesias de Madrid'). Un'idea affatto romana, anzi neo-cortonesca, in quell'affacciare i Re ed i Santi di tra i panneggi sontuosi, con impostazioni di estrema naturalezza; 'ritrovato bellissimo', commentava il De Dominici, 'perciocché finse egli tanti panni a guisa di Arazzi, che vengon spiegati dagli Angeli, ed in ciascun panno è dipinto qualche miracolo del Santo': ogni allegoria e ogni 'finzione' nell'impaginazione si appiana mentre gli scorci stessi si stendono, disciolti in una luminosa tenerezza di colore dorato, e caldo. Sono grigi inediti alla 'mezcla' di Coello, saj e panneggi più prossimi alla floridezza, all'impasto fluente, degli affreschi di Annibale Carracci e dell'Albani già a Roma in San Giacomo

degli Spagnoli e poi nell'ottocento staccati e passati in Ispagna, divisi ora fra Barcellona e Madrid; e sugli studi del Giordano dalla Galleria Farnese è ancora il De Dominici ad intrattenerci. A Sant'Antonino, accanto al Caxes e al Rizi e al Carreño gli Imperatori e Regine di Giordano già presentono la sontuosa tranquillità, di fronte a 'passaggi' iconografici obbligati, che ci accoglierà sotto la volta dell'Escorial: ma forse in più, nella chiesa madrilena, è la novità del 'partimento' ad imporsi come inattesa; mentre i 'milagros' paiono svolgersi, al di là certo della Gran Via, nel quartiere proprio a fianco alla chiesa, o sotto il cielo ormai della Pradera de San Isidro. Un senso di umanità patetica e di religiosa fiducia quasi trasposta nella decorazione da un telero di Murillo; dunque, si direbbe, un'esplicazione sentimentale, senza preoccupazioni formali; ed invece, di fatto, queste, controllatissime, sono come riassorbite in un'onda vitale, ad animare di simpatia anche l'apparizione delle Virtù e delle Regine, accese di bianchi azzurrati e ori, ma per nulla pontificanti, ed anzi belle come cariatidi antiche rivestite di sete barocche.

Nei bozzetti che restano per questa serie, e saranno presto illustrati dal Briganti, il colore si presenta indubbiamente meno arioso, e solo nell'affresco apparirà nella sua vera luce. Era la sorte dei bozzetti di Luca, di quelli stessi per la Chiesa di San Lorenzo all'Escorial, descritti dall'anonima biografia (probabilmente del De Dominici) aggiunta all'edizione belloriana del 1728, in casa di Aniello de Rossi, ed ora in collezione Laliccia a Napoli, in numero di cinque; le 'macchie' con il ciclo della 'Costruzione del Tempio di Salomone' e della 'Dedicazione del Tempio' edite dal Causa, e se ne confronti il 'Catalogo' della 'Mostra di bozzetti napoletani', Napoli, Museo di San Martino, 1947.

Fatta questa premessa credo possa tornar utile render noti i bozzetti di Luca per gli affreschi dell'Escalera /*tavola* 23/ dell'Escorial, 'que tiene toda la magnificentia, claridad, comodidad y adorno que pueda desearse' (Ponz); ed il gruppo si compone di quattro piccole tele (cm. 1,68 × cm. 0,53) per le quattro pareti, più due repliche, pure autografe, al Prado, con il fregio della 'Battaglia di San Quintino' o più estesamente 'le Vittorie avvenute sotto gli Auspici degli Eroi Austriaci, così nella Fiandra e nella Germania, come in Italia, con la prigionia di Francesco I Re di Francia'. Poiché, come ci avverte il Palomino, questa battaglia era stata il motivo della erezione del Monasterio, il fregio assumeva una

importanza particolare; ma la versione che ne diede il Giordano fu, com'era facile prevedersi, trapassante dal reale al meraviglioso: lui, che aveva copiato a Roma, secondo il ricordo del De Dominici, ben dodici volte la 'intera battaglia di Costantino dipinta dall'eccellente Giulio Romano', riuscì a dimenticarsene totalmente, innestandovi piuttosto impressioni cortonesche, sciogliendo ogni irruenza in un 'fuego terrible y grandìsimo capricho en agrupar soldatos, caballos' di fronte a cui era disarmata anche la perizia descrittiva del Ponz.

Alle quattro tele che /*tavole* 24*a*, *b* e 25*a*, *b*/, svolgendo l'affresco da sinistra a destra rappresentavano 'La Battaglia di San Quintino' n. 186 e n. 184 (replica) Prado; 'La Presa dell'Almirante di Francia' n. 188 Prado; 'La Presa del Connestabile di Montmorency' n. 187 e n. 185 (replica) Prado; 'Filippo che visita le opere dell'Escorial' s. n. Prado; posso aggiungere un quinto pezzo, di sicura importanza, per la parete frontale della boveda /*tavola* 26/ con i ritratti di Carlo II, di Maria Anna di Nebourg, e della Madre, confinato in un ufficio del Museo Archeologico di Madrid, forse depositatovi dal Museo del Prado, e in così cattivo stato da non consentirne, per ora, la riproduzione.

Tuttavia esso presenta, rispetto alla redazione definitiva, varianti notevoli che ne attestano ad evidenza l'autografia; ed appare dello stesso momento delle piccole tele del Prado, databile cioè dopo il 1692. Il bozzetto già coglieva l'idea vera della volta dell'Escorial, e cioè l'apertura di cielo che apparve subito nella sua novità reale, ed appare ancor oggi d'un respiro solare e arioso proprio al cospetto dell'Olimpo di Tiepolo; sopra la 'medaglia' a chiaroscuro con la raffigurazione di Carlo II, il pittore già lo consegnava alla Storia, Luca riprese la scena in cui Carlo II, rivolgendosi alla moglie Doña Mariana de Nebourg e alla Madre, dà ragione della verità e della bellezza dell'Allegoria, collegando la celebrazione di quella gloria /*tavola* 27/ cui partecipano La Trinità, San Lorenzo, Sant'Ermenegildo, San Fernando, Sant'Enrico, Carlo V e Filippo II, in una atmosfera 'prodigiosamente entendida de luces, escorzos, armonìa, contrapesos de figuras y lo demás necesario para semejantes maquinas', con la realtà della storia, con un'apparizione di vita reale, i ritratti, in cui si era esercitato fin dai primi tempi del soggiorno spagnolo. Velasquez non era passato invano: e così la balaustrata è vera, con l'apparizione dei nani tale da riportarci presentimenti della Florida: 'un'idea berniniana

affatto, e che più berniniana si fa per quei ritratti così caricati e sarcastici, da valere anch'essi come presagio dell'irriverenza del Goya', così il Longhi sotto la volta dell'Escorial.

Le varianti del bozzetto rispetto all'affresco sono nella diversa distribuzione dei 'geni' e delle 'allegorie' attorno al gruppo centrale, e, appariscente, la mancanza della vela monocromata che nell'affresco sovrasterà la finestra, e anche questa manca nel bozzetto, sottolineandone gli arconi architettonici, a scandire la misura possente di quel 'patio' disegnato dal grande Bergamasco con un accordo tibaldesco. Nell'affresco poi, il colore schiarito permette una fluenza maggiore dei caratteri: lo svolgersi ed il fissarsi dei gesti, occhi e mani intenti; e il trapassare dal berninismo dell'idea iniziale ad una più quotidiana ed accostante immediatezza. I ritratti erano stati infatti studiati in precedenza, in piccole tele ch'egli aveva dipinto nella reggia madrilena, e di cui è testimonianza nei n. 197 e n. 198 ora al Prado, con 'Carlo II a cavallo' /*tavola* 28/ e 'Doña Maria Ana de Nebourg' (cm. 0,61 × 0,81). Nel n. 197, di cui esistono due repliche, pure al Prado, n. 2761, e n. 2762, l'allegoria del Sovrano trionfante sull'Eresia è appena accennata nella figura soffiata in rosa, entro bioccoli di nubi, ma si traduce in un ritratto liberissimo, pungente, dove il Velasquez è il ricordo primo, e Goya il secondo nome che si affaccia prontamente; e certo accanto ai sia pur raffinati Sanchez Coello, e alle gallerie immobili dei ritratti del Moro questa pittura doveva parere d'una pasta ormai investita di inedita vibrante tenerezza. I rialzi di luce ad accendere i lustri della corazza, il caldo pelame del cavallo, i viola intensi delle sete, ritornano nel pendant con Doña Maria Ana de Nebourg, n. 198 /*tavola* 29/ e replica n. 2763, Prado, in tonalità anche più succose, con la veste dipinta da 'padre eterno', i gran paramani luminosi, sul cavallo bianco, in un gesto assorto a consacrare come regale un ritratto che potrebbe apparire troppo 'agreste', per nulla 'mitologico', con lo sfondo delle nubi surriscaldate e le fronde spesse, mentre la terra offre i suoi frutti. '¡Que ocasion perdida por las pomas de Tiepolo!'.

Passando al fregio della battaglia, ed ai bozzetti che ne restano al Prado, ogni desiderio di descrizione cade di fronte, come s'è detto, al 'fuego terrible' che ne è il timbro primo. Le varianti, passando dai bozzetti all'affresco, sono proprio in uno schiarimento generale dell'intonazione, in una maggior fusione dei particolari nell'aria luminosa e bionda, una

maggiore stringatezza dei gruppi a perno dell'azione; e ogni inserimento di figure, specie nella parete a sinistra è risolto in questo senso. Quando si avverta che restano sempre molto marginali, in fatto di pittura settecentesca le annotazioni che di solito ricorrono, sulla 'facilità prestigiosa', sulla 'bravura scenografica', che, siano pure mezzi stupefacenti, di per sé non fanno poesia, appare invece come essenziale di fronte a questa pittura del Giordano tardo, l'invito ampio a scoprire il segreto incantato d'una pittura ch'è all'apparenza tutta chiara, e dove la 'fretta' tanto buona per gli aneddoti sul Giordano, è in realtà così impegnata come meditazione morale a sostenere una prima idea figurativa da tradurre ogni 'improvviso' con una connessione rara. E se ne vedano le scene con la 'Battaglia di San Quintino', che si svolgono come una 'frise' unica; groppi di cavalli, le schiene immense, e cavalieri e alabarde, su di uno sfondo rialzato da lampi dorati: anche il bagliore della battaglia poteva essere per il Giordano un 'effetto lunare' sulla linea dell'orizzonte: i ricordi cortoneschi cedono prima alla viva esperienza del neo-venezianismo reso attuale da tanta pittura del barocco romano, e poi direttamente attinto dalla pittura veneta; e lo annotava il Briganti rendendo noti i bozzetti, d'un decennio precedenti, per Palazzo Riccardi, ora in Collezione Mahon (cfr. 'Connoisseur', 1953, agosto). Nella parete frontale, a chiusura del fregio con la 'Battaglia', è una delle scene più belle, con 'Filippo che visita le opere dell'Escorial', di cui è il bozzetto al Prado /*tavola* 25 *b* /, che non compare tuttavia nella recente edizione del catalogo del 1952. E qui mi è sempre parso che Luca si sia ricordato delle scene all'aperto di Micco Spadaro, per la ripresa del paesaggio urbano d'una verità seicentesca; e nella stessa seria attenzione con cui Filippo si accosta agli architetti che gli presentano il progetto de 'las obras', accanto ad un religioso, forse il Villacastín, secondo il Ponz. La morbidezza sciamante, le striature accese, sono le stesse che si ritrovano pari pari nei disegni di questo periodo, in particolare in alcuni fogli della Biblioteca Nacional di Madrid; e poi nei quadri di Luca al suo ritorno in Italia, quello per Bergamo, conteso dai veneziani, ricordava fiero il De Dominici; quelli mirabili per i Durazzo a Genova, e poi nella cupoletta della Sagrestia di San Martino.

E sembrano davvero inevitabili, sotto la volta dell'Escorial le dispute che sollevò quella pittura, a Napoli, alla fine del secolo, quando il De Maria, accusava il Giordano vec-

chio, di ritorno appunto da Madrid ('vestiva alla spagnola, con coniglia al collo'), di traviare la gioventù 'dal dritto sentiero, con la dannata libertà di coscienza. Ma il Giordano si rideva di un tal gracchiare ed in ricambio fu la scuola del De Maria chiamata con l'epiteto di ebrei ostinati nei rancidumi di loro legge'. Ma soprattutto appare riscontrabile il favore che incontrerà di qui a poco, presso il Goya e Frago, vale a dire per la parte più viva della pittura europea. La 'disponibilità', anche per la pittura, è pur sempre nella sua qualità.

In Ispagna, ad affidare al Giordano un'impresa come quella dell'Escorial, era stata la precisa coscienza delle capacità, in grande stile, del suddito napoletano, ma il risultato era stato anche superiore all'attesa: 'Jesus, Jesus, que es esto? Jordan como lo as hecho? Grande, y admirable saver de Dios! Così piamente attribuiva a Dio quello pietoso Signore la virtù dell'uomo'; ed è ancora la postilla del De Dominici che ci risparmia ogni commento di fronte alle esclamazioni di Carlo II.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Inediti di Gaspare Traversi.

Nella piccola chiesa di San Rocco, al di là del ponte sul Taro, all'inizio del Borgo, sono 14 quadri (tele ad olio centinate, alt. m. 0,712, largh. m. 0,58) che rappresentano le 'Stazioni della Via Crucis', restaurati o, per dir più esattamente, assassinati da una mano sacrilega in tempi recenti, forse nel 1927, anno in cui la chiesetta fu, dopo lunga interruzione, riaperta al culto.

Nonostante le pesanti e volgari ridipinture, che speriamo possano essere al più presto rimosse, nonostante la penombra in cui erano collocati, nonostante l'assoluto silenzio di descrittori e storici, appare chiara l'arte di Gaspare Traversi, il grandissimo ritrovato, grazie a Roberto Longhi (*Di G. T.* in 'Vita Artistica', 1927, pp. 145-167), della pittura napoletana del Settecento che, venuto a Roma da Napoli alla metà del sec. XVIII, ebbe non solo commissioni, così i cinque quadri nel convento di San Paolo fuori le mura, dei quali uno è datato al 1752, ma anche validi appoggi, soprattutto dei francescani, di cui era allora Ministro Generale il padre Raffaele da Lugagnano, la cui origine piacentina

Inediti di Gaspare Traversi

spiega come mai questa parte del territorio padano sia oggi tanto fertile di ritrovamenti.

Già, erano noti i cinque quadri della Cattedrale di Parma, in deposito presso la Galleria Nazionale (v. P. Donati, *Nuova descrizione di Parma*, 1824, p. 27; A. Santangelo, *Inventario degli oggetti d'Arte*, Parma, 1934, pp. 21-22; *Mostra della pittura napoletana*, 1938, pp. 195-196; A. O. Quintavalle, *Mostra dei dipinti noti ed ignoti*, 1948, pp. 117-119), ma provenienti da Castell'Arquato e ordinati per quel convento nel 1753 appunto dal padre Raffaele da Lugagnano; vi si aggiungono ora i dipinti ritrovati a Castell'Arquato dalla Gregori e queste quattordici tele di Borgotaro che è nella Diocesi di Piacenza che fu un tempo la capitale dello Stato piacentino dei Landi, anche se il borgo è oggi compreso nel territorio parmense.

Sul telaio dell'ultima, la 'Deposizione', è, quasi a suggello, la firma dell'artista: 'Gaspare Traversi napoletano dipinse'; non vi è data, ma lo stile è peculiare al tempo delle opere di San Paolo a Roma e di Parma, nelle quali vibrano in un diapason diversissimo eppure armonico due corde: quella del 'commediografo di carattere e fisionomista', che però non si adegua mai ai lazzi scurrili di Pulcinella, ma piuttosto, come ha rilevato il Longhi, si ispira al vivace commediografo napoletano, Barone de Liveri, 'il primo dei cinematografisti', e quella del drammaturgo.

In questi quattordici dipinti, però, che scandiscono i versi più alti del dramma cristiano, il Traversi, artista profondamente istintivo ed intuitivo, non indulge al 'genere'; certo anche qui prende i suoi personaggi dalla realtà, anche qui studia e caratterizza con rigore l'indole di ognuno, ma il dramma che esprime è vissuto non rappresentato e non ha requie, né soste nei protagonisti, nei comprimari ed anche nelle comparse.

Quel pittore che, secondo il Fogolari 'giunge meglio alla beffa che non all'arguzia, alla sghignazzata ed all'urlo, piuttosto che al sorriso ed alla buona parola, che deriva da ciò un che di tetro e, per quella forzata verità, di revulsivo', e, secondo il Golzio, 'si ispira ad un caravaggismo su cui è passata l'esperienza di tutto il Seicento ed ha agito lo spirito settecentesco, che non ama troppo gli accenti drammatici', rivela, in tutta questa serie, con coerenza e rigore, eppure quasi direi sommessamente, al di là della realtà visiva e tattile, che egli sa esprimere con tanta felice efficacia, quel substrato più intimo e profondo che, come è talvolta nel-

Inediti di Gaspare Traversi

l'indole multiforme dei napoletani, rinunzia coscientemente agli irresistibili tocchi di colore, tanto a lui cari, alla sghignazzata in mezzo alla tragedia o alla parata di belle donne, vestite all'ultima moda, che raffigurano Sante martirizzate in pose da damine svenevoli e nelle quali quasi ogni altro settecentista si mostra 'sceneggiatore generico e non scopritore di veri fisiognomici, interessato più all'atmosfera ambiente che all'individuale che si distingue e fa spicco', per vivere attimo per attimo un calvario senza orpelli, in cui il Cristo rende, attraverso una serie di espressioni mai forzate ed esteriorizzate, tutta la gamma della umana desolazione.

Un pittore che si rifà, è vero, alla gloriosa e viva tradizione del suo paese, di cui è tanto orgoglioso da aggiungere al nome la sua origine come titolo di nobiltà, ma forse più ancora che al Solimena accademico ed al Bonito di maniera, al Cavallino, il caravaggesco napoletano più spirituale e lirico, che solo ad uno sguardo superficiale può apparire in antitesi con lui. In quanto da questo pittore, vissuto un secolo prima, egli eredita non soltanto i nudi verdastri dei suoi Cristi morti o morituri, ma soprattutto quel senso di realtà trasposto in fantasia, quel gestire largo, ma senza sguaiatezze, quel tocco vellutato del colore e quella contenutezza espressiva che nel Cavallino raggiungono 'puri accenti lirici carpiti da reconditi raggi all'ombra, in essenziali espressioni del sentimento visionario' (S. Ortolani), mentre nel Traversi, soprattutto in questo ciclo, si estrinsecano in un dramma potente di vita che non sfiora mai la volgarità, in una compenetrata e persuasiva contenutezza a cui forse non fu estraneo l'influsso del romano Marco Benefial, in tempo di sofisticato rococò 'rigorista' e precursore del neoclassico.

Tali caratteri, pur ottenebrati dalle oscene ridipinture, si riscontrano fin dal primo episodio: 'Gesù condannato a morte'. Ancora una volta le sue figure, qui soprattutto le espressioni in contrasto del giudice seduto, che legge intento la condanna, e del Redentore in piedi che china il capo sotto il peso delle terribili parole, 'lungi dall'apparire soggetti di un canovaccio consunto, si leggono come pezzi di cronaca spietata, scettica, moderna' (Longhi), una cronaca che prosegue con ritmo serrato nella seconda scena: 'Gesù caricato della croce', in cui il cerchio è chiuso moralmente e materialmente fra il Redentore, lo sgherro seminudo intento ad issargli il pesante legno sul dorso e l'armigero con lancia, elmo e scudo in profilo, mentre il cane pezzato nell'angolo a sinistra,

Inediti di Gaspare Traversi

quasi identico nello scorcio a quello nel quadro con 'Sant'Antonio' nella Pinacoteca di Parma e simile anche a quelli che compaiono nel 'Tobiolo' e nell''Epulone e Lazzaro' in San Paolo, appare non una superficiale aggiunta, ma l'ultima sottolineatura rettilinea al pausato iterarsi di braccia umane e lignee distese.

Un diverso ritmo, ma ugualmente serrato e coerente, è nella terza 'Stazione': 'Gesù cade sotto la croce per la prima volta' /*tavola* 30 *a*/, ove tutto è obliquo e trasverso: il Redentore caduto, l'immensa croce incombente, i soldati che cercano di rialzarlo; dove, più ancora dei volti — e quello grigiastro del Cristo con gli occhi spalancati e la bocca dischiusa è davvero eloquente — ci parlano le mani, volgari e pesanti quelle degli armigeri, di una spirituale, musicale finezza quelle del Cristo, ove la scena appare tanto più drammatica, quanto meno il pittore ostenta il dramma e risaltano le sue doti 'inarrivabili di caratterista morale e non moralizzante' (Longhi), che appaiono anche nella quarta, purtroppo orribilmente alterata e rifatta con l''Incontro di Gesù e della Vergine', ove però basta, a ridarci il metro della sua arte, la mano aperta in scorcio della Madonna o lo sguardo intento del Redentore; mentre nella quinta, il 'Cireneo costretto dai Giudei a portare la croce', il ritmo si fa improvvisamente divergente, per cui il giovane robusto col volto bello di una bellezza plastica, come ricorre tante volte nei personaggi dei suoi quadri, ma che rivela qualche cosa di più del ricordo del presepe napoletano e qualche cosa di diverso dal decorativismo accademico e superficiale di un Domenico Antonio Vaccaro, sembra accentuare per contrasto il faticoso andare del Cristo con gli occhi chini e le mani legate e abbandonate come se avessero perduto ogni forza.

Lo stretto legame, che unisce i nostri dipinti non solo ai quadri di San Paolo ma anche alle cinque tele per Castell'Arquato, è ancora confermato dalla figura dell'armigero a cavallo visto di scorcio contro il fondo chiaro di cielo a sinistra della VI scena /*tavola* 30 *b*/, che il pittore ripete quasi identica, se pure con posizione invertita nel fondo della 'Crocifissione' ora a Parma e che è un motivo che ritorna spesso in questo ciclo, un motivo ispirato certo dal migliore e più romantico Salvator Rosa e da Aniello Falcone. È questa Stazione, 'Il volto di Gesù asciugato dalla Veronica', una delle più vive, e meno compromesse della serie. Il movimento ascensionale a zig zag ricorda soprattutto quello del quadro con 'San Pietro d'Alcantara' del Duomo di Parma,

ma con una forza suasiva in quel protendersi del volto del Redentore verso la Veronica che neppure i gesti declamatori dell'armigero a cavallo e dell'altro con la sferza riescono a mutare in melodramma, in quanto nascono come quelli delle bellissime mani del Cristo e della Veronica, da un bisogno spirituale, da una passione vera e veramente sentita, cioè, lo dice il Longhi, 'non distribuita per classi come nei moduli primari e composti escogitati di sugli esemplari classici fin dai tempi del Lebrun: ammirazione, amore, odio, desiderio, gaudio, tristezza, timore, speranza, disperazione, collera, riso e pianto, codificati in uno stampo di maschera'. *Inediti di Gaspare Traversi*

Maschera e maschera paurosa appare ora, ma solo per il deleterio intervento dell'incosciente rifacitore, lo sgherro che calpesta il 'Cristo caduto per la seconda volta', per fortuna non alterato dai ritocchi e che appare indimenticabile nella sua potente fralezza, verdastro nelle carni e violaceo nella veste, con una mano sensibilissima aggrappata al suolo nel tentativo di risollevarsi facendo arco del corpo sotto la pesante, oscura croce che è il *leit-motif*, come in ogni altra scena, del dramma. Ancora un armigero a cavallo di scorcio, simile a quello della VI Stazione ed all'altro ricordato nella 'Crocifissione' di Parma, ma insieme sempre diverso e diversamente atteggiato, è nel 'Gesù che consola le donne di Gerusalemme', dove il gesto del Redentore è rassegnato e conclusivo, mentre il pianto delle donne, che gli si fanno incontro coi bimbi aggrappati alle vesti, è classicamente contenuto e severo. Una scena corale, densa di folla, che si potrebbe dire ereditata dal suo conterraneo Francesco Fracanzano, forte 'plasticatore della luce', se da lui non lo separassero l'accademia lanfranchesca e l'accentuato pittoricismo riberesco.

Ancora una volta il corpo del Redentore è prono al suolo nella 'Terza caduta sotto la croce' /*tavola* 31 *a*/ e, invece di aiutarlo a risollevarsi, gli armigeri infieriscono su di lui con i randelli; e ancora una volta il pittore non vuol fare un pezzo di colore e perciò evita il luogo comune di dare agli aguzzini volti ributtanti e maschere demoniache. Sono uomini senza luce di pensiero, ma giovani, forti e solo bestialmente, ciecamente intenti ad eseguire il loro compito, che è quello di sospingere il Cristo sulla cima del Golgota. E appunto per questa parsimonia, per questa mancata accentuazione, il contrasto e la tragedia appaiono tanto più evidenti, qui come nella scena seguente: 'Gesù spogliato' /*tavola* 31 *b*/, ove il corpo del Cristo è rannicchiato senza più forza sulla

Inediti di Gaspare Traversi

croce, con le gambe in scorcio secondo un modulo che ritroviamo, ma meno rigoroso e conseguente, in due quadri nel convento di San Paolo: 'Il figlio della vedova' e 'Lazzaro', abbandono in contrasto alle figure muscolose degli aguzzini che formano intorno a lui un triangolo con al vertice ancora un armigero a cavallo, visto questa volta di fronte.

Purtroppo la decima scena, così immediata e forte nella composizione a V, creata dal bipartirsi del corpo del Redentore inchiodato alla croce, da quello dell'armigero che ne alza con una corda il fondo, è terribilmente alterata dai rifacimenti, dai quali si salvano le protagoniste della XII scena, la 'Morte di Gesù' */tavola 32 a/*, mani avide dei soldati che giuocano a dadi la camicia di Cristo. Anche qui nessuna esagerazione, nessuna volgarità, nessuna accentuazione per dare maggior forza al discorso; i soldati hanno una prestanza tutta e soltanto fisica, che è nei muscoli scoppianti, nel colore acceso dei volti e nelle gote lisce, ad esempio quello a sinistra che ricorda, 'per l'impostazione simile a quella di qualche maschiotto piazzettesco', il Tobiolo nel quadro di San Paolo; ma sui tre giocatori, pur apparentemente ignari e dimentichi, incombono sul fondo verdastro, con i fantasmi, di un verde appena più intenso, delle Marie in preghiera, le tre croci monocrome poste arditamente di scorcio, in cui il pittore rinuncia di sua volontà all'effetto plastico, che pure aveva ricercato nel 'Crocifisso' di Parma, per dare ai corpi contorti dei due ladroni, come a quello rassegnatamente disteso del Cristo, un più intenso lirismo.

Fortemente drammatica era certo la penultima scena con la 'Deposizione', molto ritoccata, in cui fa contrasto al braccio trasverso della croce, al corpo inerte di Gesù ed a quello della Vergine svenuta in primo piano, disposti in tre linee orizzontali sovrapposte, il movimento agitato di Giovanni e delle pie donne e quello di Giuseppe di Arimatea e di Nicodemo. Più composta ed omogenea l'ultima Stazione */tavola 32 b/* in cui Cristo, abbandonato seminudo tra le robuste braccia dei pietosi, è faticosamente portato al sepolcro, mentre sovrasta, a destra, il pianto di una Maria dalla caratteristica fronte tondeggiante, cui fa da contrappunto nell'angolo opposto la Maddalena col volto severo ed intento, vera antitesi nella sua contenuta espressione e perfino nelle mani congiunte e sobriamente strette sul grembo alla fanciulla della 'Resurrezione di Lazzaro' in San Paolo che, come dice il Longhi, 'tocca l'apice della squisitezza' nello 'scorcio smanceroso'.

Inediti di Gaspare Traversi

È questo in un certo senso il marchio del suo secolo, ma il Traversi sa alcune volte, lo abbiam visto, vincere anche se stesso, la tentazione cioè di far mostra della propria bravura, una bravura che riesce, è vero, a raggiungere un accordo mirabile di espressioni e di sentimenti, ad esempio ne 'Il ferito' della collezione Brass a Venezia, o ad esprimere con nobiltà il crudo realismo di un volto segnato dalla vecchiaia e dal disfacimento fisico, basti per tutti il 'Vecchio pedagogo' in raccolta privata a Roma. Nei dipinti di Borgotaro raggiunge invece qualche cosa di molto diverso; egli studia infatti con spregiudicata sintesi ed insieme con accurata analisi ogni particolare, le figure del primo piano e quelle del fondo, i rapporti cromatici e quelli plastici, le luci e le ombre riportate, così quella lunga della Maddalena sul pavimento sgombro dell'ultima scena e l'altra della mano dell'armigero che gioca a dadi nella 'Crocifissione', mentre elimina con rigore senza compromessi non solo la sghignazzata e la sottolineatura di bocche sdentate e sguaiate, di rughe, di porri e di vene gonfie, ma anche le cianfrusaglie e gli orpelli, le vesti seriche, le eleganti acconciature e i sandali sofisticati che invece troviamo, ad esempio, nel quadro di Parma con le 'Sante Lucia, Apollonia ed Agata'e nell'altro in San Paolo a Roma con due dame a convito nel 'Banchetto del ricco Epulone'.

Ogni figura del sacro rito è semplice e dimessa nell'animo, nei gesti e nel vestire; ma rende con tanta maggiore efficacia e puntuale evidenza non la persona, ma la personalità, non la maschera ma il sembiante, attraverso cui si discoprono la pena quotidiana e la quotidiana esperienza degli umili per i quali questo ciclo è stato compiuto con una coerenza, un rigore ed una accensione senza pause, senza ritardi e senza sbandamenti.

A. Ghidiglia Quintavalle

Tre opere del Traversi a Castell'Arquato.

Credo di fare cosa grata ai molti affezionati di Gaspare Traversi segnalando nuove tracce del grande settecentista napoletano, rinvenute tempo fa a Castell'Arquato, in territorio piacentino. Si tratta di una serie di tre tele a tema sacro [1], collegate tra loro per ragioni di soggetto: una circostanza, codesta, che ricorre così insistentemente nei ritrovamenti consimili a carico del Traversi, da far pensare che

Tre opere del Traversi a Castell'Arquato

la misura del lavoro 'ciclico' si confacesse particolarmente alla possa del grande pittore. Il molto lavoro compiuto dal Traversi per depurare il sangue grosso dell'educazione barocca avuta alla scuola, pur gloriosa, del Solimena, vi si palesa con filtri, crediamo, in certo modo diversi e poco meno che inediti.

Quali che fossero gli estimatori che, mentre il Traversi si trovava a Roma negli anni intorno al 1750, seppero impiegare e far produrre la sua eccezionale facondia, non possiamo che essere loro grati. Questa volta abbiamo il sospetto, se non la certezza, che il *deus ex machina* che si cela dietro la origine di questa 'Pietà' /*tavola* 36/ e dei laterali con il 'Cristo mostrato al popolo' e il 'Cristo coronato di spine' /*tavole* 33-34/, altri non sia che il simpatico Padre Raffaello da Lugagnano, ministro generale dell'ordine francescano e ben noto per avere da Roma destinato nel 1753 al convento minorita di Castell'Arquato le cinque grandi pale del Traversi ora visibili nella Galleria parmense. Oltre a questa notizia, conservataci dal Donati (1824), un altro ricordo ci conferma che padre Raffaello (e la segnalazione mi viene dalla cortesia della Signora Ghidiglia e del Conte Emilio Nasalli Rocca) fu il maggior mecenate e sostenitore del convento negli anni che ci interessano: lo si legge nelle *Memorie istoriche delle chiese e conventi dei Frati Minori della Provincia di Bologna* di Padre Flaminio da Parma, edite nel 1760, dove veniamo a conoscere ancora che il nostro personaggio, di casato Rossi, era morto, per l'appunto, da un anno. Nulla di più verosimile che il religioso avesse divisato anche la decorazione di una cappella laterale, o di un oratorio contiguo, di un ambiente, insomma, di ridotte dimensioni, da dedicarsi alla Passione di Cristo. All'altare la paletta della 'Pietà', di misure, se confrontate con quelle dei dipinti parmensi, di parecchio inferiori, e ai lati due soggetti connessi, su tele per largo in guisa di quadri da stanza. Un formato, codesto, invero più seicentesco, che oltre ad imporsi per l'angustia del luogo, poteva esser stato suggerito dal pittore per i suoi fini retrospettivi. E difatti, nel 'Cristo mostrato al popolo' e nel suo *pendant* il lettore accorto avrà già notato, alla prima occhiata, una patente ripresa neo-seicentesca.

Né le nostre supposizioni sulla loro origine son smentite dall'importante citazione del Bianconi (1776) riesumata dal Longhi, poiché essa si contiene in termini abbastanza vaghi per poter essere anche inclusivi delle nostre tre tele: 'Ne' quadri d'invenzione [il Traversi] fu grandioso, di buon

impasto e di colorito vivace, come nelle tavole per li PP. Min. Osserv. Rifor. di Castell'Arquato'. Potrebbe credersi persino che la 'Via Crucis' di Borgotaro che la Signora Ghidiglia ci presenta su questa rivista, sia arrivata da Roma lassù per dare l'ultimo tocco alla chiesa che la volontà del mecenate voleva così segnata dall'impronta del maestro.

Tre opere del Traversi a Castell'Arquato

Gli stessi rapporti di stile, del resto, impongono di gravitare intorno alla serie parmense, dove il 'Crocefisso adorato da San Francesco' reca la data del 1753. L'impressione più viva è che una sola sfornata, come una sola ordinazione, abbia prodotto, in una stretta cronologica con possibilità limitate di divario, e le pale e la 'Via Crucis' e la serie della 'Passione'.

Dal citato referto del Bianconi, contenuto in una notizia del pittore inserita in una guida bolognese, sembra che la buona fama del Traversi, almeno in alta Italia, venisse tosto affidata in gran parte alle opere spedite a Castell'Arquato e l'apprezzamento può intendersi anche meglio con i nuovi ritrovamenti che ingrossano di parecchi numeri il complesso, pur cospicuo, già noto alla critica.

Senza dire che codesta fama potrebbe anche rivestirsi di qualche preciso significato, secondo il messaggio che le opere stesse intendono esprimere, e quando si rammenti la nessuna risonanza che, per converso, trovò ai tempi dell'artista la sua attività di pittore di 'genere'.

Un anno è passato dalla 'Resurrezione di Lazzaro' di San Paolo fuori le Mura alle tele di Parma e non può negarsi che il clima artistico di Roma vi si veda far breccia più decisamente sul temperamento napoletano del loro autore. Quando non sapessimo dalla stessa attestazione dell'artista ('Gaspar Traversi Neap [politanus] P[inxit] Romae') che esse furono eseguite in Roma, saremmo indotti a sospettarlo, tanto densa ne è l'atmosfera miracolistica e per quel sapore di accademia che anche la veracità non manca di assumervi. Se vi fu un pittore che nella capitale potesse attrarre il Traversi, questi fu Marco Benefial, un nome che ho udito spesso rammentare dal Longhi a proposito degli anni romani dell'artista napoletano. Il Benefial fu un rinnovatore con intenti neo-carracceschi e un pittore, accanto e prima di accademici stretti come il Subleyras e il Mengs, di sensi più cordiali e moderni. Nulla di più probabile che per questa via potesse infiltrarsi nella poetica del Traversi quel tanto di accademico che il suo temperamento era in grado di sopportare. Gli intenti espressi nella 'Via Crucis', rappresentata in costumi

Tre opere del Traversi a Castell'Arquato

antichi d'impeccabile fedeltà, si leggono bene in questo clima; quanto alla nostra 'Pietà', essa è immaginata secondo l'ascendente di prototipi napoletani, quasi un gruppo del Caracciolo e dello Stanzione che fosse trasposto a ritmo di 'tempo rubato' da un Cavallino, e tuttavia certi lustri di delicate sudorazioni (le stesse che imperlano l'epidermide del Crocefisso di Parma) richiamano piuttosto il forestiero presto naturalizzato nella capitale Francesco Trevisani. E occorre aggiungere come il Traversi rischiasse, di suo, di passare persino il segno, di 'caricare' il lezio anche troppo: come nel Protagonista del 'Cristo mostrato al popolo', che espone una barba troppo aggiustata, e una cera da 'Beau Dieu' settecentesco quasi al limite dell'urtante.

Ma non per questo si vorranno tacere i meriti più sostanziali dei tre inediti. Ancora una volta nel percorso del pittore vi è aperto il dialogo con i grandi naturalisti di un secolo prima, senza che per ciò il Traversi intenda sacrificare qualche cosa del gusto settecentesco. Affatto moderna è l'intonazione del 'Cristo mostrato al popolo', giocata di verdini e di violetti; e nel Pilato ritorna un tipo similissimo al ricco Epulone di San Paolo, che qui vuol esprimere soltanto indecisione e inanità spirituale, dove là voleva significare, con più forza, una sorniona sazietà. Nel giovane paggio di profilo, l'espressione attonita, automatica, come quella di un burattino, dà ancora sulle fisionomie del Bonito. Tanto più commovente che in questo contesto il Traversi voglia attenersi alla composizione cara al Preti e al Giordano e che nel motivo centrale egli rievochi, a tanta distanza, come già avevan fatto altri grandi pittori della sua patria, addirittura il Cristo della 'Flagellazione' del Caravaggio in San Domenico.

E ancor più si cimenta la strenua intelligenza dell'artista nel 'Cristo deriso', nella volontà di conferire al soggetto speciale la brutalità dei modelli insuperati del Seicento: un fine al quale egli riesce rimeditando, e con risultati la cui fedeltà non si stenta a definire sconcertante, le tetre, essenziali partiture del Caracciolo. Il dipinto, collocato molto in alto e nelle condizioni che anche la riproduzione lascia intendere, mi parve a prima vista illuminarsi in una vampa affocata come nei notturni dello Stomer e già la prima impressione conduceva, anch'essa, nel meridione. Fu quando si riuscì ad accostarsi, calata la tela e ripulitala alla meglio, che si potè riesumare, ancora intatto, il lampo malizioso della volgarissima canaglia accucciata sulla destra. Il viso

25 a - *Luca Giordano: 'La presa del Connestabile di Montmorency'* *Madrid, Prado*

25 b - *Luca Giordano: 'Filippo visita le opere dell'Escorial'* *Madrid, Prado*

26 - Luca Giordano: 'Carlo II, Doña Maria Ana de Nebourg e la Madre' (part.) Madrid, Escorial

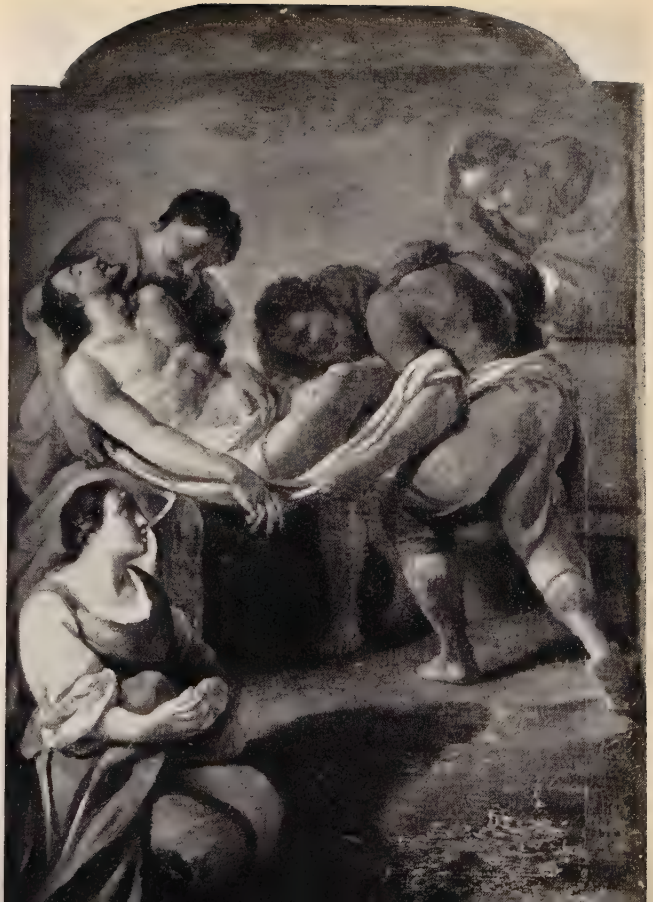
- *Luca Giordano: 'La Gloria'* *Madrid, Escorial*

28 - Luca Giordano: 'Carlo II' *Madrid, Prado*

Luca Giordano: 'Doña Maria Ana de Nebourg' *Madrid, Prado*

31 a - *Gaspare Traversi: 'Gesù cade la terza volta'* *Borgotaro, San Rocco*

31 b - *Gaspare Traversi: 'Gesù spogliato'* *Borgotaro, San Rocco*



33 - Gaspare Traversi: 'Cristo mostrato al popolo' *Castell'Arquato, Museo della Collegiata*

Gaspare Traversi: particolare del dipinto precedente *Castell'Arquato, Museo della Collegiata*

36 - Gaspare Traversi: 'Pietà' *Castell'Arquato, Collegiat*

Gruppo plastico proveniente da Wangen sul Reno — *Rottweil, Cappella di San Lorenzo*

38 - "Adorazione dei Magi" *Berlino, Museo Federico*

39 a, b - '*La Diana Etrusca*'

St. Louis, City Art Museum

Tre opere del Traversi a Castell'Arquato

accidentato di rughe 'riberiane' si accende in questo brano fortissimo in un'inedita percezione dei moti psichici che nel modello più antico non potrebbe ritrovarsi spinta a questo segno; e la riproduzione /*tavola* 35/ non mancherà di farlo affiancare, per intensità, ai più ammirati capolavori di 'genere' del grande settecentista.

Mina Gregori

NOTE

[1] Le misure sono rispettivamente: della Pietà, m. 2,08 × 1,72; del 'Cristo deriso', m. 1,48 × 1,84; del 'Cristo mostrato al popolo', m. 1,54 × 2.

Tengo a riferire le fasi del ritrovamento di queste tele: dopo il mio avvistamento, nell'autunno 1954, dei due laterali in una stanza attigua alla Chiesa Collegiata e adibita a piccolo Museo, ne feci la segnalazione ad Augusta Ghidiglia Quintavalle che me ne procurò gentilmente la ripresa fotografica. In quell'occasione la Signora rinvenne in un altro locale la 'Pietà', che mi concede di presentare con gli altri. In basso a sinistra, ai piedi della Madonna, vi si leggono, intrecciate, le lettere TR.

APPUNTI

Gaudenzio Ferrari e il 'Parallelfaltenstil' della Germania meridionale.

Il fenomeno stilistico, che è oggetto di questa nostra precisazione, si è affermato nella Germania del Sud, nella zona tra il Danubio e le Alpi, nel corso dei primi decenni del Cinquecento. Si tratta della tendenza ad accentuare, nell'interpretazione del panneggio, un andamento di curve concentriche e parallele, obbedienti all'ansia di movimento e a certi effetti di indole astratta e decorativa. Le pieghette spezzettate e angolose prevalenti nel tardogotico della seconda metà del Quattrocento vengono ad essere sostituite da un linearismo dall'ampio ritmo flessuoso ed unitario, ispirato a un senso nuovo di forza e di movimento. In corrispondenza al desiderio di forme più concise, più coerenti e grandiose, introdottosi con la diffusione degli influssi rinascimentali, questo 'stile delle curve parallele' si è imposto anzitutto nella scultura, affermandosi, nelle regioni sopra accennate, in numerose botteghe, quasi tutte anonime, fiorenti durante la prima metà del Cinquecento [1]. Le più importanti tra esse sono: nella vallata del Reno (Oberrhein),

[1] Cfr. Böhling, *Die schwäbischen Werkstätten des Parallelfaltenstils* 'Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen' (1937), 58, pagg. 26 ss. e 137 ss.

Gaudenzio Ferrari e il 'Parallelfaltenstil' della Germania

intorno a Friburgo, la bottega del maestro H. L., autore del famoso trittico (1526) del Münster di Breisach; nella zona a nord del lago di Costanza l'operosità dello scultore anonimo, a cui, tra l'altro, dobbiamo attribuire i gruppi di due santi /*tavola* 37/, conservati nel museo di Rottweil; nella Svevia bavarese (Bayrisch-Schwaben) i maestri di Mindelheim e di Ottobeuren; ad est di Monaco, a Landshut, Hans Leinberger, l'autore dell'altar maggiore (1515) della chiesa di Moosburg, ed altri /*tavola* 38/. Fino in Austria si diffondono le opere plastiche appartenenti a questo specifico indirizzo stilistico, cui spetta un posto a sé nell'ambito della scultura tedesca dei primi decenni del Cinquecento.

In antitesi con l'opinione generale della critica, che si accontentava di inserire le manifestazioni di questo 'Parallelfaltenstil' nel fenomeno più vasto del 'barocco tardogotico' dei primi decenni del secolo XVI, sviluppatosi su base esclusivamente settentrionale e derivante dal tardogotico precedente, un articolo di L. Böhling, pubblicato nel 1937, ha insistito sui presupposti italiani da cui prese le mosse l'evoluzione stilistica in parola. Come dimostrano con sufficiente chiarezza i particolari messi in confronto nelle illustrazioni che accompagnano l'articolo citato, le opere plastiche appartenenti a questo stile delle curve parallele hanno in comune come presupposto formale i nuovi moduli di interpretazione del panneggio, fissati, sul modello dei paludamenti classici della toga romana, dai pittori umbri e toscani, che intorno al 1480 lavorarono nella Cappella Sistina. All'aderenza crescente alla moda del proprio tempo, quale andava profilandosi sempre di più nel realismo quattrocentesco, e alle foggie tardogotiche strette ed attillate si sostituì un nuovo tipo di panneggi più ampi e ridondanti, tesi a conferire grandiosità ed imponenza ai personaggi del mondo sacro e profano, conforme ai concetti di idealità eroica, di stampo anticheggiante. Diffusosi rapidamente in tutte le parti d'Italia, questo nuovo genere di paludamenti si impose col trapasso alla fase classica, cinquecentesca, del Rinascimento, adottato dappertutto come mezzo formale di una stilizzazione idealizzatrice e nobilitante, modellata sull'antico. Esso divenne anche il presupposto delle manifestazioni, sovraccennate, del nuovo desiderio di monumentalità e di dinamismo lineare, largamente diffuso, come abbiamo visto, anche nella scultura tedesca dei primi decenni del secolo. Soltanto nel prorompere, spesso rilevato, di una certa tradizione nordica, di autonomia dell'elemento decorativo e della

Gaudenzio Ferrari e il 'Parallelfaltenstil' della Germania

ricerca di movimento lineare, si palesa, nelle opere scultoree di cui parliamo, un indirizzo diverso di stampo astratto e anticlassico. È questo l'atteggiamento peculiare delle creazioni artistiche appartenenti al cosidetto stile delle pieghe parallele, singolarità stilistica, che le fa entrare nell'orbita più vasta del barocco tardogotico e delle manifestazioni preludenti al futuro barocco secentesco.

Per spiegare le analogie stilistiche innegabili, a mio avviso, tra le creazioni del 'Parallelfaltenstil' tedesco e certe premesse italiane, la dott. Böhling in un articolo pubblicato nel 1938 [2] ha creduto di poter additare in primo luogo dei rapporti con l'attività artistica svoltasi a Venezia intorno ai primi del Cinquecento; ammettendo, seppure piuttosto come fatto parallelo e concomitante, persino una certa affinità coi dipinti di Gaudenzio Ferrari. La mostra, allestita quest'anno a Vercelli mi sembra permetta di vedere più chiaro in proposito. Essa eleva, secondo me, a certezza assoluta i rapporti intercorrenti tra l'arte di Gaudenzio Ferrari e le formule stilistiche adottate, nei primi del Cinquecento, dagli scultori della Germania meridionale ed anzitutto da quelli della zona limitrofa al Lago di Costanza: basandosi essenzialmente su quello stile personale di interpretazione del panneggio, che contraddistingue le creazioni del Ferrari nell'ambito dell'attività pittorica delle altre scuole italiane del tempo. Anche in Gaudenzio prevale un gusto estetico, che si compiace di trasformare in un giuoco di curve concentriche e parallele le pieghe delle vesti e di accentuarne la suggestione di movimento autonomo. Proprio quegli schemi di curve roteanti e concentriche, adoperati poi dalla scultura germanica come presupposto di uno spiccato linearismo ornamentale e della secolare tendenza al movimento, rivelano già nei dipinti del Nostro le loro premesse essenziali. Anche i rapporti con le formule specifiche dell'interpretazione del panneggio, elaborate dalla scuola umbra — dal Perugino, Pinturicchio e Signorelli — al cui influsso già aveva alluso la Böhling, trovano ora sufficiente conferma. A ragione la dott. Brizio nel saggio su *L'arte di Gaudenzio*, che fa da introduzione al Catalogo della Mostra, mette in risalto il fatto ormai indiscutibile di questi influssi. Gaudenzio Ferrari, per quanto concerne la nuova maniera, che egli, nei primi del Cinquecento, introdusse nella pittura lombarda, si richiama, oltre

[2] Cfr. Böhling, *Prinzipielles zum deutschen Parallelfaltenstil* 'Zeitschrift für Kunstgeschichte' (1938), 7, pagg. 20 ss.

Gaudenzio Ferrari e il 'Parallelfaltenstil' della Germania

che a Leonardo, alle nuove formule stilistiche elaborate dai maestri umbri prima indicati — ai quali, secondo il Longhi [3], si dovrebbe aggiungere ancora Fra Bartolomeo — rafforzandone gli elementi linearistici e la suggestione di movimento. Già nelle opere del periodo di formazione, quali le 4 tavole della Galleria Sabauda a Torino, databili intorno al 1507 o 1508, si denota questo peculiare gusto linearistico insieme ai rapporti con la 'pittura umbra pre-raffaellesca', a ragione rilevati dalla critica. Il 'presepio', che forma lo scomparto centrale del polittico della collegiata di Arona, commesso il 21 febbraio 1510 e terminato nel 1511, può illustrare, nella figura della Madonna, tanto la aderenza al modello in voga tra i pittori umbri quanto un aumento del valore decorativo delle curve, rafforzato poi nelle opere plastiche d'oltralpe. Tra le caratteristiche che nelle creazioni del Parallelfaltenstil tedesco rispecchiano i rapporti con l'arte italiana mi pare doveroso annoverare anche lo schema compositivo di due Santi, l'uno inginocchiato e l'altro all'impiedi, offertoci da due paia di gruppi plastici conservati nella Cappella di San Lorenzo a Rottweil e nel Museo Germanico di Norimberga. Certo, che nella loro originale disposizione questi gruppi fiancheggiavano un motivo centrale, la Madonna oppure l'Assunta, collocata nello scomparto di mezzo di un trittico, del quale essi decoravano le parti laterali. In ultima analisi il motivo, a cui ci riferiamo, risale all'influsso dei pittori umbro-toscani ed in ispecie a Fra Bartolomeo ed al nuovo schema iconografico della Sacra Conversazione, che egli introdusse nei primi del Cinquecento. In tutta la sua ricchezza e originalità vediamo affermarsi la nota personale dell'arte di Gaudenzio, alla base dei rapporti stilistici con il 'Parallelfaltenstil' d'oltralpe, negli affreschi di Santa Maria delle Grazie a Varallo Sesia, eseguiti nel 1513 come prova la scritta apposta dal maestro. Oltre che nelle formule generali, sintomatiche di una identica predilezione per il giuoco concentrico e il roteare parallelo delle pieghe, i legami stilistici, che vorremmo porre in risalto, mi sembrano rivelarsi nel carattere identico di certi particolari, che improntano l'interpretazione del panneggio. Fino agli affreschi della cupola del Santuario di Saronno, commessi nel 1534, si mantiene in Gaudenzio quel tipico modo di trattare le pieghe delle vesti, strettamente imparentato al 'Parallelfaltenstil' degli scultori tedeschi.

[3] Cfr. Longhi, *Percorso di Raffaello giovine*, in 'Paragone', 65, p. 17.

Gaudenzio Ferrari e il 'Parallelfaltenstil' della Germania

In una dipendenza immediata dalle prime fasi di sviluppo dell'arte di Gaudenzio Ferrari, e non solo come effetto di una certa analogia dell'andamento evolutivo, vien fatto, a quanto io credo, di spiegare i rapporti a cui abbiamo accennato. Dato, che il 'Parallelfaltenstil' si affermò nella scultura della Germania meridionale non prima del secondo decennio del Cinquecento e magari soltanto verso il 1520, e dato, parimenti, che le sue manifestazioni con evidenza innegabile accusano degli influssi stilistici già ovviamente rinascimentali, il processo artistico, che si rispecchia nei fatti da noi rilevati, non può avere il suo punto di partenza che al di qua delle Alpi. La cronologia dell'operosità del Ferrari e della prima sua fase in ispecie, convalidata dall'attuale Mostra vercellese, conferma pienamente questo parere. Già nel secondo lustro del primo decennio cinquecentesco possono essere avvenuti i contatti stilistici, che diedero un impulso, che noi riteniamo determinante, all'affermazione del cosidetto 'stile delle pieghe parallele' nella scultura della Germania meridionale. Anche perché fa conoscere meglio i gruppi plastici, in terracotta, che fanno parte del programma iconografico delle cappelle del Sacro Monte di Varallo, e perché ha dato luogo ad asserire con maggiore decisione l'idea di una personale operosità scultorea di Gaudenzio, la Mostra mi sembra aver contribuito a dare nuova importanza ed evidenza a questi rapporti. Sebbene i gruppi plastici non appartengano che a una fase più tarda dell'attività del Nostro, e in essi si rispecchi soltanto in modo più debole — come, del resto anche nei dipinti del suo ultimo periodo — la tendenza a un linearismo concentrico delle pieghe, è importante che già nello stesso Gaudenzio Ferrari si lascino rilevare questi legami con la scultura, efficaci forse in ugual modo già nel primo periodo evolutivo. Beninteso, può darsi che vi siano anche stati, anzitutto in Baviera, influssi provenienti da altri centri italiani. I nostri argomenti e le illustrazioni, che accompagnano questo saggio piuttosto sommario si riferiscono in primo luogo all'operosità plastica svoltasi nella zona a Nord del Lago di Costanza, nelle botteghe di almeno tre o quattro scultori rimasti finora anonimi. Dipendenti da ovvii influssi, che si riallacciano all'arte di Gaudenzio Ferrari, essi ci offrono una delle tante varianti, che contraddistinguono l'accoglimento e la trasformazione degli impulsi rinascimentali nell'arte tedesca all'epoca del Dürer.

Georg Weise

Storia di una statua fittile.

Nel novembre del 1948, mentre ero a New York, mi giunse un plico dall'Italia, contenente le fotografie di una Diana in terra cotta policroma, di tipo etrusco. L'annessa lettera esplicativa m'informava delle circostanze per cui la mittente era divenuta erede della statua, che dalla trascrizione di un documento allegato si asseriva essere già appartenuta al conte Francesco Mancinelli di Civitacastellana. La dichiarazione trascritta, che sin qui ho conservato tra le mie carte, è così concepita: 'La sottoscritta etc. dichiara sotto vincolo della fede che la statua di terracotta, che rappresenta Diana cacciatrice, è stata rinvenuta dal conte Francesco Mancinelli precisamente l'anno 1872. Il suddetto oggetto, ritenuto dai miei cari defunti preziosissimo, è sempre stato presso di noi gelosamente custodito. In fede, segue la firma e la data, 30 maggio 1937, XV'. Esaminata attentamente la scultura nelle fotografie, risposi che questa con tutta probabilità era un'opera di Alceo Dossena, poiché nell'archivio fotografico, che a New York avevo a mia disposizione, trovavo molti raffronti palmari che così la lasciavano giudicare. L'esistenza del documento che l'indicava come ex-proprietà del conte Mancinelli non implicava d'altronde che questi l'avesse scavata con le sue mani, perché, come è noto, i componenti della famiglia Mancinelli fecero sì scavi in quel di Civitacastellana, ma pure acquistarono molto da chi rinveniva anticaglie nel territorio circostante, ed anche parecchio da antiquari, che ben conoscevano la loro colta passione. Quindi era possibile, ammesso che la dichiarazione fosse vera, che chi in tempi recenti l'aveva stilata non fosse informato a sufficienza su tutta la storia dell'oggetto.

Di ritorno in Roma, l'ultima proprietaria, cioè l'erediţera della Diana fittile, mi cercava ancora e insisteva con me sull'antichità della terracotta, affermando tra l'altro che un archeologo eminente l'aveva dichiarata autentica; pertanto ella voleva assolutamente che mi ricredessi, perché l'oggetto nelle sue intenzioni era destinato all'America, e desiderava che andassi ad esaminarlo direttamente. Mi recai da lei alcuni giorni dopo con l'archeologo Valerio Cianfarani, perché controllasse il mio esame e il mio dire; oltre al suo ausilio erudito soprattutto questo volevo, che per suo mezzo puntualmente fossero edotti del giudizio sia quell'eminente archeologo sia eventualmente altri studiosi, ignari di questioni tecniche.

Ma il mio parere decisamente negativo, benché accolto e convalidato dall'amico Cianfarani, non fu ascoltato: poco dopo la Diana entrava nel laboratorio di restauro del Museo di Villa Giulia e lì, dove poi la rividi mentre si stavano eseguendo alcuni calchi del sarcofago degli sposi di Cerveteri, fu pulita, consolidata e nuovamente periziata dal punto

Storia di una statua fittile

di vista tecnico. In quella occasione, partitamente ne discussi con vari funzionari ed ebbi la sensazione che la sua modernità fosse universalmente riconosciuta.

Avevo ragione di ritenere che non se ne sarebbe mai più parlato, quando, con grande mia sorpresa, quattro anni dopo, cioè nel settembre del 1953, mi capitò sott'occhio tra i bollettini dei Musei americani un pieghevole, il 'Poster of events' del City Art Museum di St. Louis, dove si dava in breve la notizia dell'avvenuto acquisto della tanto discussa Diana fittile da parte di quel museo /*tav.* 39 *a*, 39 *b*/. L'acquisto in seguito fu ampiamente illustrato dal direttore Dott. Perry T. Rathbone, prima nell''Illustrated London News' del 19 settembre 1953 (pagg. 435-436) con sette tavole in nero e una fuori testo a colori, in un articolo dal titolo *An etruscan Diana of the first rank*, e successivamente in 'Archaeology' (Winter 1953) in altro dal titolo *Diana the huntress* (pagg. 242-243), ove si tornava a trattare dell'arte, dell'epoca, della natura del materiale, del restauro eseguito da Mr. Joseph Ternbach di New York; di cui si citava l'altro fantasioso restauro di un singolare e sconcertante elmo, pure nel Museo di St. Louis /*tav.* 40 *a*/ ('compare his restoration of the Greek helmet, also in St. Louis, as described in Archaeology 5, 1952', pagg. 40-46). Infine si batteva sui dati storici del ritrovamento della Diana: 'In modern times the Diana first saw the light in 1872 when she was excavated near Civita Castellana in the territory of Falisco north of Roma. Her discoverer was Count Francesco Mancinelli-Scotti, a landed aristocrat and amateur archaeologist of considerable renown. His interest in his amazing discovery, however, did not extend to having his prize properly put together or even cleaned. Nor did he have the sculpture published or exhibited. In her original condition she was sold by the heirs of Count many years ago to a Swiss collector. From him the sculpture was acquired for St. Louis'. La notizia apparve pure in 'Art News' del novembre 1953, con una riproduzione a colori in copertina, piccolo commento a pagina 1 e articolo a pagina 7: *St. Louis captures a Diana.*

Ma la primizia dell'informazione in Italia, contemporanea alla prima d'America, si doveva alla solerzia di Carlo Ludovico Ragghianti, che nel settembre 1953, nel numero 8 di 'Sele-Arte' (pagg. 76-77) testualmente scrisse: SCULTURA ETRUSCA RITROVATA. Nel 1872 un archeologo italiano scopriva a 75 chilometri a nord di Roma un complesso di opere d'arte etrusca del V secolo avanti Cristo, fra cui avori, bronzi e una statua in terracotta di circa m. 1,50 di altezza, intatta, rappresentante Diana cacciatrice con un piccolo vitello a fianco.

La statua, la cui esistenza era conosciuta e ricordata da pochissimi, era finita in una collezione svizzera, dalla quale l'ha acquistata il City Art Museum di St. Louis, per il prezzo di 56.000 dollari, etc.'. Della Diana 'Sele-Arte' riproduce una foto e aggiunge l'interessante notizia

Storia di una statua fittile

del contemporaneo ritrovamento di un complesso di opere d'arte etrusca del V secolo avanti Cristo, avori, bronzi, etc., notizia che, per quanto abbia cercato, non sono riuscito a trovare da dove sia stata 'selezionata', tanto più che nemmeno se ne fa cenno nel documento d'origine di casa Mancinelli. Di qui ebbe inizio il lungo carteggio col direttore del Museo di St. Louis, dott. Rathbone, al quale di tempo in tempo furono spedite, tra l'altro, una mia ampia relazione tecnica e storica dell'oggetto e copia di vecchie fotografie a lui ignote della Diana, esistenti sin dal 1937 nell'archivio fotografico dell'Istituto Germanico di Roma con l'indicazione 'Fälschung' (negativi nn. 37.1326-1331; 38.306-312). Il dottor Rathbone tuttavia, pur gradendo che si proseguisse nell'investigazione della verità, comunicava che la scultura era certamente autentica, come era stato ancora convalidato da illustri archeologhi convenuti in Svizzera, dove nel frattempo la statua era ritornata per un più approfondito esame; e che i risultati di queste consultazioni collegiali sarebbero stati resi a tutti noti in un volume, da tempo annunciato e in corso di stampa, dell'archeologo dott. Muhlestein. Si giunse così al giugno 1954 quando, per impedire che illustri studiosi avallassero ulteriormente per imperizia una così stravagante assurdità, pensammo che era bene uscire dal riserbo epistolare e render la cosa di pubblica ragione per mezzo di persona qualificata. Avendo molto apprezzato un coraggioso scritto apparso nel settembre 1953, *I Gangsters dell'Appia*, stilato con brio dall'archeologo milanese Antonio Cederna, gli proponemmo, fornendogli tutto il materiale, di pubblicare un articolo, che infatti apparve su 'Il Mondo' l'8 giugno 1954 (pagg. 11-12) con il titolo *Un mercato senza spine*. Vi si documentavano fatti assai gravi e si dava pure il chiaro avvertimento che ai funzionari dell'amministrazione dello Stato competeva piuttosto porre un riparo alle molte gravi deficienze dell'amministrazione stessa anziché, sia pure di riflesso, esporsi per imprudenza o ingenuità a passare per i sostenitori degli interessi di scaltri mercanti o di abili falsari.

A noi, a cui è ben noto come vanno le cose, piacque molto e sembrò onesto che l'avvertimento fosse formulato nei termini seguenti: 'Gli scavi clandestini e le relative esportazioni sono così diffusi, gli agenti degli antiquari e i loro mediatori sono così bene organizzati, la depredazione delle città e delle necropoli etrusche del Lazio procede da secoli con tanta sistematica continuità, gli interventi della nostra amministrazione sono così rari e goffi, gli uffici d'esportazione tanto distratti, eccetera, che il volo di un'Artemide etrusca arcaica da Civita Castellana a St. Louis nel Missouri ci lascierebbe quasi indifferenti: solo ci stupisce l'ingenuità degli esperti di quel museo, poiché questa Diana non è né etrusca né arcaica, bensì è quella che si definisce una « patacca», cioè un pasticcio messo insieme da falsificatori da strapazzo'.

Poi, sempre per dirimere le eventuali responsabilità, ben ponderatamente si chiedeva: 'Sarebbe interessante sapere come la Diana è uscita

dall'Italia: e se è uscita con regolare permesso dell'Ufficio Esportazioni, quale ne è stato il parere; allora si capirebbe anche se l'imbroglio, in buona o mala fede, è stato montato nel nostro o in altro paese'. In seguito all'articolo del Cederna il sopraintendente di Bologna prof. Cesare Gnudi precisò tempestivamente su 'Il Mondo' (22 giugno 1954) che: 'La Diana acquistata nel 1954 dal Museo di St. Louis è stata esportata negli Stati Uniti il 19 novembre 1952 con regolare licenza dell'Ufficio di Esportazione di Bologna, al prezzo dichiarato di L. 80.000 e con la seguente dichiarazione del Prof. Paolo Enrico Arias, sopraintendente alla Antichità e commissario dell'Ufficio Esportazioni: 'Pasticcio desunto da prototipi etruschi identificabili intorno alle sculture di Veio'. Questo dossier fu immediatamente spedito in America a chi di dovere, ma, nonostante si fossero già stabiliti così gravi elementi di dubbio, fu risposto che là si pensava che la statua era assolutamente autentica, e forse si era profittato dell'incompetenza di chi era stato chiamato a permetterne l'espatrio; e si andava vociferando che la campagna denigratrice era mossa dagli archeologhi e funzionari italiani avviliti dal colpo subito. Questa opinione aveva avuto origine da un'aspra nota del nostro chiarissimo etruscologo Massimo Pallottino, apparsa negli 'Ostraka' della rivista 'Archeologia classica', Roma 1954 (pagg. 170-171), dove tra l'altro si dice: 'Vogliamo invece, per carità di scienza, di fronte alla valanga di articoli ammirativi che vediamo dilagare in seri periodici statunitensi, richiamare l'attenzione degli studiosi sul curioso affare della Diana etrusca di St. Louis'.

Storia di una statua fittile

Lo studioso aderisce ai giudizi di Antonio Cederna e di Paolo Arias e pubblica a tavola 43 una riproduzione della Diana, da me procuratagli, e infine, tra molte osservazioni interessanti, così chiude: 'Chi scrive vuole aggiungere, per suo conto, che questa volta, conosce la statua (cioè la Diana) per autopsia, avendola vista nel Museo di Villa Giulia quando se ne propose l'acquisto allo Stato'.

Così si giunse all'estate del 1955 quando, per ristabilire la verità e dare al Museo di St. Louis le desiderate indiscutibili prove, attraverso un amico comune riuscimmo a conoscere lo scultore Walter Lusetti, figlio di Alceo Dossena, e lo incoraggiammo nel suo desiderio di scrivere un libro in memoria del padre. Il libro, dal titolo *Alceo Dossena scultore*, a cura di Walter Lusetti, uscì in bella veste nel luglio 1955, per i tipi dell'editore De Luca a Roma. Esso contiene la vera storia dello scultore cremonese e cinquantun tavole, riproducenti il fiore della sua vasta produzione in tutte le maniere: greca arcaica, etrusca, romana, romanica, gotica, rinascimentale, seicentesca, settecentesca e moderna. Tra le opere di maniera etrusca, figura la Diana pervenuta in St. Louis, nelle vecchie fotografie possedute dal figlio ed eseguite nello studio dello scultore. Ma neppure questo è bastato a chiarire la situazione: si è voluto insinuare che le fotografie erano forse il risultato di abili manipolazioni.

Storia di una statua fittile

Tuttavia molti studiosi e giornalisti, essendosi nel frattempo molto riparlato del fenomeno Dossena, si fecero promotori di una mostra retrospettiva del Dossena, che si tenne a Roma dal 4 al 14 febbraio 1956, nella sala dell'Associazione della Stampa a palazzo Marignoli. In questa mostra appariva fra l'altro una 'core' di stile etrusco arcaico, proprietà di un collezionista romano, uscita dallo stesso stampo della Diana di St. Louis, che pur'essa figurava esposta in fotografia, come opera autentica dello scultore dalle cento maniere. Dopo simili costatazioni, alfine sembrava intravedersi la possibilità di un immeritato recupero, per il museo di St. Louis, della bella sommetta di 56.000 dollari, pari a 35 milioni di lire italiane. Nel frattempo s'era anche, con disappunto di molti, riuscito a chiarire la falsità di vari bronzi, avori e terrecotte, affluiti negli ultimi tempi in collezioni americane /*tav.* 40 *b*/, milanesi e svizzere, che, sebbene non si possa dire con certezza che fossero quelli del complesso del fantastico ritrovamento Mancinelli, pure provenivano dalle stesse fonti della Diana, ed erano corredati delle stesse commendatizie imbonitrici.

Per concludere finalmente 'il curioso affare della Diana', come ha detto con sottile arguzia il nostro Pallottino, senza volerci addentrare troppo nel 'subumano' di un mercato senza spine, come ha fatto il Cederna, voglio augurarmi che la chiara successione dei fatti da me esposti dia una esauriente risposta a tutti gli interrogativi, che la strana vicenda dell'ambigua statua ha proposto non solo a quanti per dovere o ragioni di studio seguono i casi delle opere d'arte, ma anche alla grande massa del pubblico.

Ed è a questa principalmente che una spiegazione è dovuta, giacché oggi si usa sollecitarla per problemi che prima erano di pochi. L'interesse per l'arte etrusca è stato proprio or ora dilatato dalla mostra circolare tenutasi in Svizzera, poi a Milano e poi, in ancor più vasto giro, per i vari paesi del nord. Da quanto si è letto e da quanto di nuovo si è visto nel campo editoriale, indubbio è stato il successo di pubblico e finanziario; infatti da chi segue questi fenomeni ci si afferma una più viva richiesta sul mercato antiquario non solo di buoni oggetti etruschi, ma perfino di certa morta congerie di modeste casarecce suppellettili; che oggi cominciano ad essere piazzate negli arredamenti moderni, forse perché si è scoperto che s'accordano a forme ancestrali, ricercate da alcuni dei nostri artisti ed artigiani, scaltri rielaboratori del poco noto e dell'inedito.

Pico Cellini

ACETILENE
XIV

Finito, non finito.

È una vecchia storia quella del finito e del non finito: quanto se ne è scritto! Lungi dal volermi immischiare in una questione che, sia detto in confidenza, non comprendo, mi trovo sovente ad esercitarmi durante il dormiveglia nella strana operazione di finire statue illustri lasciate al punto in cui sono non si sa perché dato che il modello, il giorno dopo l'apposizione della firma, era già cambiato.

Per qualche tempo mi ha fatto compagnia, gradevole compagnia, Paolina Borghese e, nel mio voluttuoso impegno di strafinire, ho cominciato con la mela che la Paolina tiene in mano accompagnandola con gli industri piccoli scalpelli in tutte le variazioni della sua decomposizione specificandone qualche marmoreo verme, un picciuolo e dei semi senza vita dentro.

Più che tenuto in rispetto, ipnotizzato dalla memoria di Antonio Canova, ho poi preso a finire saccone e cuscini, con non poca fatica perché seguire il deperimento delle sete, delle lane di marmo, filo per filo, pelo per pelo, sino a polverizzare il tutto sul pavimento, via, non è impresa da poco... senza mai perdere d'occhio Paolina, sia pure soltanto per aggiustarle le unghie, i capelli, che crescono anche ai morti.

Il giorno che dovetti cominciare ad operare sulla pelle fu un giorno triste ma ormai mi ero impegnato. Cominciai con piccole rughe, cose da nulla, ma in seguito, quando dovetti incidere più forte non ebbi motivo di rallegrarmi d'essermi messo in cotanta impresa.

Fortuna che Paolina era di quelle donne che non gonfiano con gli anni ma per sua natura si rimpiccoliva come un fico, come l'uva, perciò la funzione di scolpire non era serva del mettere e del levare, ma soltanto del levare.

'Proprio come un grappolino d'uva' dicevo ogni tanto per rallegrare la paziente che infine mi spirò fra le braccia pronunciando parole devote e patriottiche.

Da quel momento dovetti sbrigarmi per mantenere la somiglianza effimera, una somiglianza che tenesse almeno per ventiquattro ore, nel gran caldo di Roma.

Attendevo coi miei aiutanti che fosse uscito l'ultimo visitatore secondo l'orario del Museo e d'un subito balzavamo tutti e quanti coi nostri trapanucci elettrici sulla povera

Paolina tra l'interesse dei guardiani che si premuravano di chiederci quando avremmo cominciato qualche altro lavoro nella medesima sede: ma il Ministero tardava nel consenso a continuare sulla Verità del Bernini sulla quale anche per le maggiori dimensioni si era posato il mio avido interesse.

Giunti infine che fummo allo scheletro, bellissimo, piccolino, sicuramente femminile, reputammo inutile di continuare. Avevamo già fatto troppa polvere e il Ministero si era dichiarato soddisfatto dell'esperimento che aveva realmente favorito il turismo.

*

Quanto è detto sopra farebbe parte del repertorio 'cattivo gusto', un gusto alla Wiertz, per intenderci, se chi scrive non dipingesse e se, dipingendo certe cose naturali in luce naturale non si fosse avvezzato a sentirsi passare tra le dita, negli occhi, gli attimi, le ore, le stagioni, gli anni.

Voce dal sen fuggita..., arrestati sei bello... l'attimo fuggente... oppure quel dialogo di Petrolini nel Nerone cinematografico di Blasetti dove la piazza risponde prima ancora d'essere interrogata.

'Bravo, viva, duce'.

'Cittadini, antichi romani'.

Ma la natura non applaude, non osanna al pittore e questi mica è che la interroghi. La guarda, a volte distingue, sceglie, e proietta quel che vede, che può vedere, che crede di vedere coi mezzi che ha sulla tela.

Altri opera a memoria, non guarda la natura, ma il più delle volte i due modi si associano e fra memoria e memoria accade che l'artista scelga quella che più gli conviene per il cliente, il concorso, la mostra. Alla memoria, cioè, succede la speranza: al passato il futuro. Interessante, vero?

Anche chi fa astratto o nucleare o surreale vive di memorie.

Chiunque poi, ha da fare con una stessa realtà, la tela, le proporzioni dei lati. Di lì non si scappa: è il supporto che conta preordinato che sia o casuale. Una pittura davvero astratta non è perciò immaginabile.

E poi, sapersi fermare a tempo: questo pare che sia il grande segreto. Anche qui ho i miei dubbi, le mie perplessità.

Tele dipinte per ore mesi od anni, chissà le volte che avrebbero dovuto essere fermate! Dovuto... ma secondo che norma?

In un memorabile Congresso espressi l'utilità che riceverebbe la Critica se esistessero film, fotogramma su fotogramma, di opere in pittura. Film a colori, si capisce...

Mi obiettò allora una gentile docente di queste cose: 'qual film potrebbe ripetere il mirabile colore, a mo' di esempio, d'un Ranzoni?'

Opportuna perciò era la mia ipotesi [1]. Che svago girarsi i film al contrario, la Ronda di notte, per esempio, fino all'acquerellone sulla tela, poi il disegno a carbonella, infine la tela bianca. The end. E poi dalla fine al capo: la carbonella, l'acquarellone o temperone, tutti gli stati successivi, insomma, e interrompere ogni tanto alla 'moviola'. Bello questo, buono quello, meno buono lassù a sinistra, avanti, indietro, e ingrandire, confrontare. 'Fotografo, questo domani 18 × 24, 180 × 240, mezzo lucido...' Contemporaneità, molteplicità. Il montatore cinematografico che sceglie tra due o cento versioni della stessa scena non si comporta diversamente ma deve fidarsi della memoria. Il confronto in senso stretto gli è precluso: non può vedere ed udire contemporaneamente due versioni della stessa scena.

Neanche due fotogrammi insieme si possono giudicare... ma via, cerchiamo di aiutarci tutti insieme: la dimensione quarta ha le sue esigenze e impone limiti, tarpa le ali.

Così l'operazione Paolina Borghese che coi mezzi attuali si svolge nel futuro è tuttavia immaginabile anche nel passato se si ha la fantasia di sorvolare sugli impacci della 'materia'.

Ridurla bambina, neonata, seme addirittura. Si badi, già con la mela eravamo arrivati al seme. Si vede che con una mela è più facile... (rifletterci, siamo sempre nel futuro, non avere paura con quello che si legge di solito...).

Finito, non finito.

Sarebbe bello raccontare adesso per filo e per segno come il pronunciamento di novembre dell'anno iccasse, morti sulle barricate nella strenua difesa della Libertà quasi tutti i Direttori Generali, gli Ispettori Centrali, o se non morti costretti all'esilio forse più duro della morte medesima in combattimento, fu eletto un Ministro che la faccenda dello scheletro di Paolina non gli andava a fagiolo.

'Chi è stato? O si mette tutto a posto come prima o la va a finir male'.

Io avevo eseguito degli ordini scritti, avevo le fotocopie,

[1] Un documentario su Picasso presentato a Cannes nel maggio del '56 ha dato ragione all'ipotesi giudicata allora sciocchina e paradossale.

ma poi che sapevo per essere vissuto a Roma e altrove in anni speciali come rischiano di finire certe storie, mi ero astutamente cautelato fin da principio immagazzinando una infinità di calchi della Paolina in tutti i gradi della manomissione, calchi che lo stesso Ministro, uomo avvertitissimo, lettore di Cocteau e di Oscar Wilde, di Chamisso e Breton trovò molto interessanti e gli esperti coturnati che lo accompagnavano si vedeva che erano indecisi per quali dei diversi strati optare definitivamente mentre Pinin, il buon Pinin, confuso tra la folla degli invitati mi faceva segno che, alla malparata, sarebbe intervenuto lui con la sua squadraccia di ex alpini.

A farla breve, in omaggio alla tradizione, deciso che quella che contava di più era la volontà dell'artista di Possagno che si era fermata al tempo che tutti più o meno sanno, si decretò di mandare il primo calco della Paolina a Pietrasanta dove quei bravi marmisti, guidati naturalmente dai tecnici dell'Istituto Centrale Tecnico del Restauro Generale, rifecero la Paolina come tutti la possono oggi ammirare a Villa Borghese.

Tosi.

Non si vogliono fare confronti odiosi, si dice solo che se certi quadri di Arturo Tosi proiettati durante un 'giornale' cinematografico li avessimo veduti sullo schermo in coda d'un film scemo invece che dopo 'A l'ouest rien de nouveau', ci sarebbero apparsi diversi ed avremmo conceduto benigna attenzione invece che noia maligna a quelle stramaledette vedute brianzole.

Non è colpa nostra se lo schermo induce talvolta a queste considerazioni, al confronto tra certe possibilità di ottiche diverse e se l'ottica del defunto brav'uomo lombardo ci è sembrata servita più da un fondo di bicchiere che da un decente obbiettivo. Ma c'è il colore! Certo che c'è il colore e la nostra trascurabile storia personale è piena di esposizioni dove a un certo punto qualche quadro ci tirava per la giacchetta grazie a quel non so che. Era il colore di Tosi ma anche, a volte, un nome 'Zoagli', per esempio. Anche Pompeo Mariani ci trattenne, a volte, per una sua parola 'La Zelada'.

Quanti oscuri motivi ci fanno aderire con questo o quel viscere a questo o a quel quadro!

La Brianza mai: non l'abbiamo mai veduta ma ci dà noia lo stesso.

Neanche il fango artificiale di Milestone non l'abbiamo mai veduto se non in fotografia: già, ma c'è una storia nella quale siamo cresciuti che ha i profili di quel terriccio fatto ribollire, l'odore di quei crateri provvisori, ed ogni sommovimento di quelle zolle ci coglie in un vivo più sensibile, più facilmente irritabile d'altra zona favorevole a certe umide e pacifiche prospettive lombarde.

Come e perché sia così e giustamente caso per caso potrebbe essere dimostrato in via del tutto provvisoria.

Resta il caso disgraziato di una sera che vidi accodato un brano mediocre d'un pessimo 'giornale' ad un film che dice cose grosse con un linguaggio proporzionato: del resto, per concludere, a vantaggio della pittura, mai Greco, Raffaello e persino Potter che ingigantiti sullo schermo non la vincessero su quel che c'era passato prima.

Peccato proprio che stavolta sia toccato ad Arturo Tosi in un confronto ingiusto, impossibile, che infatti non si assume e si lascia lì, nella sua ingiustizia, ed impossibilità.

La voce umana.

È già accaduto nella vita maleodorante di questa fiammella sempre sul punto di staccarsi dal beccuccio che la esprime coi tipici e sommessi schiocchi della morte di queste strane sorgenti luminose, di veder capitare avvenimenti paventati, presentiti, supposti o dati per impossibili, assurdi, o il reiterarsi enorme di episodi assunti a tema di situazioni incredibili e persino delittuose, sì da lasciare interdetto e scornato il guardiano del fanciullesco faro.

L'opposto di scornato, anzi, che la sua situazione gli appare a volte non dissimile da quella d'un personaggio di una commediola straniera che si vantava di possedere le 'antenne' e il pubblico che sapeva invece quali altre escrescenze gli ornavano la fronte provava indescrivibile godimento e si torceva nelle poltrone ogni volta che quelle famose antenne sentiva nominare dall'innocente protagonista. 'Fa pure, divertiti, saprai che cosa ti hanno combinato mentre tu facevi il buffone...'

Ma, come ogni avventurato sia pure in guerra minima o in modesta esplorazione deve aver segnato al passivo della sua esperienza sia l'arricchimento di chi è rimasto a casa che la difficoltà di sistemarsi in un impiego al ritorno in patria, così il guardiano del faro a carburo è saggiamente preparato a tutto e continua ad annotare quanto gli sembra attinente

alla sua funzione. Però, lo deve confessare, al cambiamento della voce che dà l'ora al telefono, preparato non era.

Non aveva fatto a tempo a scriverne qualcosa (Acetilene XII) che quella voce è stata cambiata, almeno sulla rete della Stipel.

'Troppo sensuale' deve essere stata la motivazione, certo sulla scorta della imprudente segnalazione avvenuta da queste colonne.

Non siamo ancora alle ore, ai minuti, detti 'da voci maschili arrochite dal fumo e dall'alcool o in buffi dialetti...' ma certo che la nuova bocca dà l'ora richiesta come se dicesse: 'giù le mani', mettesse sull'attenti, consigliasse di filare diritto.

Dev'essere la bocca d'una maestra di ginnastica: per poco oggi, a sentirla, non si eseguiva la spaccata.

Anche questa piccola sostituzione deve far parte di un vasto piano educativo del carattere degli italiani troppo inclini per natura a prestare l'orecchio ai rantoli del piacere.

Ma allora, meglio del dest riga, del di corsa! perché non affidare il compito a blesi abburattoni e balbuzienti alternati ad arte e parlanti davvero in vari dialetti e in rima con di seguito una corretta traduzione in lingua?

Ci sarebbe da divertirsi un mondo. Di rime in sette otto nove uno due tre quattro cinque sei ce n'è di irresistibili: voltate in abruzzese, bolognese, alternate, distribuite in modo da non scontentare alcuna zona del Paese, e dette dagli abburattoni blesi e balbuzienti sarebbero una fortuna dei Telefoni, che avrebbero finalmente la loro umoristica ragione di essere.

Redattore responsabile: ANNA BANTI S.P.A. POLIGRAFICI IL RESTO DEL CARLINO (X-1956)
Autorizz. Tribunale di Firenze n. 150 del 28.1.1950 *Sped. in abb. post. gruppo IV*

ROBERTO LONGHI

OFFICINA FERRARESE

Un volume di pp. 220, mm. 270 × 220, con 456 ill. in nero e 16 tavv. a colori f.t.; rilegato in tela e oro, sopracc. a colori, L. 15.000

Il volume comprende, oltre il testo della prima edizione (1934) ormai introvabile, gli *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese* apparsi nel 1940 e pur essi irreperibili; e include, in più, gli ancora inediti *Nuovi Ampliamenti,* dove il Longhi conduce fino ad oggi il processo della sua personale ricerca sulla grande pittura ferrarese dal '300 al '500. La nuova edizione viene naturalmente a rinnovare le caratteristiche di quella del 1934, anche per il materiale illustrativo, dilatato infatti a una nuova e più vasta scelta di opere e di particolari, riprodotti sia in nero che a colori. Nuovi Indici accuratamente condotti completano l'edizione definendosi chiaramente per la loro innegabile utilità e valido ausilio alla ricerca.

PAOLO GRAZIOSI

L'ARTE DELL'ANTICA ETÀ DELLA PIETRA

Un volume di pp. XII-289, mm. 254 × 348, 1158 ill. in 300 tavv. f.t. di cui 45 a colori, ril. in tela e oro, sopracc. a colori, L. 14.500

Questo libro sull'arte dell'Antica Età della Pietra è l'opera di carattere generale più completa, per la documentazione iconografica, fino ad oggi pubblicata in tal campo: offre infatti un panorama completo del grandioso fenomeno della nascita e dello sviluppo della più antica arte dell'umanità, in oltre mille riproduzioni in nero e a colori di documenti d'arte rupestre e mobiliare. L'opera è impostata in modo tale da costituire uno strumento di lavoro indispensabile per gli specialisti nel campo della preistoria, ma anche una fonte documentaria del più vivo interesse per tutti coloro che si occupano d'arte, sotto l'aspetto estetico, critico e creativo.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

Attilio Bertolucci - La Capanna Indiana, *poesie*, premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

Piero Bigongiari - Il senso della lirica Italiana.

Raffaello Brignetti - Morte per acqua, *racconti*.

Diego Martelli - Scritti d'arte *a cura di* Antonio Boschetto.

Giorgio Bassani - La passeggiata prima di cena, *racconti*.

Silvio D'Arzo - Casa d'altri, *racconto lungo*.

Fausta Terni Cialente - Cortile a Cleopatra, *romanzo*.

Corrado Govoni - Antologia poetica - *a cura di* G. Spagnoletti.

Anna Banti - Il bastardo, *romanzo*.

Ferruccio Ulivi - Galleria di scrittori d'arte.

Carlo Bo - Riflessioni critiche.

Giuliano Leggeri - Domenica sul fiume, *romanzo*.

Giacinto Spagnoletti - Le orecchie del diavolo, *romanzo*.

Vittorio Sermonti - La bambina Europa, *romanzo*.

P. Paolo Pasolini - La meglio gioventù, *poesie*.

Sandro Sinigaglia - Il flauto e la bricolla, *poesie*.

SANSONI FIRENZE